

# القنون الشعبية



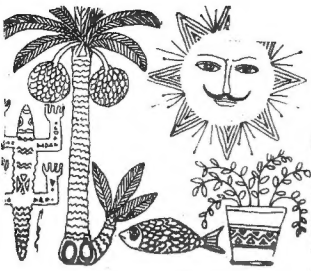
عدد ٥٦-٥٧

يولية، ديسمبر ١٩٩٧

التمن ٢٠٠ قرش

الهيئة المصرية العامة للكتاب





# الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥  
الأستاذ الدكتور عبدالحميد يونس  
وأشرف عليها فنياً الأستاذ  
عبدالسلام الشريف

رئيس التحرير  
أ.د. أحمد على مرسى  
نائب رئيس التحرير  
أ. صفوت كمال  
مدير التحرير  
أ. عبدالعزيز رفعت  
سكرتير التحرير  
أ. حسن سرور

رئيس مجلس الإدارة  
أ.د. سمير سرحان

مجلس التحرير:  
أ.د. أسعد نديم  
أ.د. سمحة الخولى  
أ.د. عبدالحميد حواس  
أ.د. محمد الجوهري  
أ.د. محمد رجب النجار  
أ.د. مصطفى الرزاز

عدد ٥٦ - ٥٧

يولية - ديسمبر ١٩٩٧

الثنى ٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



## الفهرس

العدد ٥٦ - ٥٧ يولية - ديسمبر  
١٩٩٧

الصفحة

الموضوع

- ٣ ..... هذا العدد
- ٧ ..... التحرير
- ١٣ ..... النثيل والشمس والعطاء الشعبى
- ٢٣ ..... فاروق خورشيد
- ٣٥ ..... الرومانسية الألمانية والمأثور الشعبى
- ٤١ ..... د. عبدالغفار مكارى
- ٥٥ ..... القراءة الأسطورية للتاريخ
- ٦٥ ..... د. قاسم عبده قاسم
- ٧١ ..... الأدب الشعبى - مناهج البحث وأساليبه الحالية والاحتمالات المستقبلية
- ٧٧ ..... د. غراء مهنا
- ٩٧ ..... يا طالع الشجرة
- ١٠٥ ..... د. صابر المادلى
- ١٢٩ ..... الفولكلور بوصفه مصدراً للتجريب فى المسرح
- ١٣٣ ..... تأليف : د. بابار الاسوتسكا
- ١٤٣ ..... ترجمة : د. همام عبدالفتاح
- ١٤٧ ..... تأملات على هامش دخول «الحكاية» للفضاء المدرسى بالمغرب
- ١٥٥ ..... د. أسماء اجزناى
- ١٦١ ..... الأغنية الشعبية والطفل إلى نهاية العام الثانى من عمره
- ١٦٧ ..... إبراهيم شرعوى
- ١٧٣ ..... الأشكال التشخيصية فى السحر الشعبى
- ١٧٧ ..... د. سليمان محمود
- ١٨٥ ..... الرقص الأفريقى
- ١٩٣ ..... د. عز الدين إسماعيل أحمد
- ٢٠١ ..... أغاني الحج وعاداته وتقاليده
- ٢٠٩ ..... يسرية مصطفى محمد
- ٢١٩ ..... آلات وأدوات الموسيقى الشعبية
- ٢٢٣ ..... د. محمد عمران
- ٢٢٧ ..... جولة الفنون الشعبية :
- ٢٣٣ ..... الندوة الدولية الأولى لفنون الزخرفة حرف العالم الإسلامى اليدوية
- ٢٤٣ ..... صفوت كمال
- ٢٤٧ ..... مهرجان الإسعابية الدولية للفنون الشعبية
- ٢٥٥ ..... دعاء مصطفى كمال
- ٢٦١ ..... مكتبة الفنون الشعبية :
- ٢٦٧ ..... هبة الطوغم وأساطير الهنود الحمر
- ٢٧٣ ..... رافت الذويرى
- ٢٨٥ ..... المجدوب العاقل المجنون ودراسات أخرى
- ٢٩٣ ..... محمد عبدالواحد محمد
- ٣٠١ ..... النوبة حكايات وذكريات
- ٣٠٩ ..... إبراهيم حلمى
- ٣١٣ ..... فهرس موضوعات مجلة «الفنون الشعبية» من العدد (١) إلى العدد (٤٥) «كشاف الأماكن»
- ٣٢٧ ..... مصطفى شعبان جاد
- ٣٣٥ ..... THIS ISSUE
- ٣٤٣ ..... ١٨٥

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ١٩٨٨/٦٢٨٣

# هذا العدد

يستهل الأستاذ فاروق خورشيد دراسات هذا العدد بدراسة عنوانها « النيل والشمس والمعطاء الشعبي »، يذهب فيها إلى أن الفنون الشعبية بكل أنواعها قد ظهرت نتيجة للجدل القديم والدائم بين الإنسان وبيئته. فالبيئة والإنسان في الفعل الحضاري عنصران أساسيان ودائمان، ولكن في إطار عنصر أساسي آخر، يوجه حركتهما، ويؤكد إنتاجهما المشترك، هو عنصر الحركة، أو عنصر المتغيرات الدائمة: البيئة والإنسان معاً.

ثمة ثلاثة إذن، يسيطر المعنى الشعبي عليها تماماً، هي: البيئة، والإنسان، وحركة الزمان، ويعد فهمها على حقيقتها أمراً أساسياً، لا في الكشف عن وحدة فنوننا الشعبية فحسب. هذه الوحدة التي لا تتجزأ، والتي ظلت تتطور تطوراً متعاقباً خلال الآماد والعصور، من تاريخية وسابقة للتاريخ، حتى عصرنا الحاضر؛ ولكن أيضاً في استيعابنا لها استيعاباً صحيحاً وحقيقياً من خلال بحث أوسع عن تطورها الطويل المدى. ولهذا يتابع الأستاذ فاروق خورشيد أثر النيل والشمس - باعتبارهما أهم ظاهرتين طبيعيتين في بيئتنا المصرية - على كل فنوننا الشعبية، بما فيها الفنون النغمية، أو النفع جمالية، أو الجمالية، وبما فيها فنون الفعل والعمل، والعقيدة والفكر، والحكمة والقول، ليقفنا على حجم هذا الأثر، ويعدّه التاريخي للهائل.

وعن «الرومانسية الألمانية والمأثور الشعبي»، يقدم لنا الأستاذ الدكتور عبدالغفار مكاوي دراسة تهتم بالأغنية الشعبية على وجه الخصوص. يبدأ الدكتور مكاوي دراسته بنمهيذ موجز يعنى بالكشف عن جواهر التجربة الرومانسية الألمانية، والتعريف بأهم إنجازاتها، ودفع بعض الاتهامات التي وجهت إليها بسبب من سوء الفهم، ثم يتجه إلى موضوعه، مؤكداً - في البداية - على أن الفضل الأكبر في صياغة مفهوم الأغنية الشعبية، ولغت الأنظار إليها، وجمع للمأثور منها لدى الشعوب الأوروبية، وبعض الشعوب الشرقية، يعود إلى الفيلسوف والأديب الألماني المعروف «يوهان جوتفريد هيرود»، الذي بدأ اهتمامه بالأغنية الشعبية مع بدايات السبعينيات من القرن الثامن عشر. أي في الوقت الذي اشدت فيه الوعي بضرورة التخلص من الإقطاع، وضرورة تكوين الأمة الألمانية. ويدافع من إيمانه العميق بالدور الأساسي الذي يمكن أن يقوم به الأدب في

هذا السبيل، شرط أن يرتبط هذا الأدب بالشعب، وأن يكون شعبياً، وإلا بقي مجرد فقاعة كلاسية عديمة الجدوى .

بعد ذلك، يواصل الأستاذ الدكتور **عبد الغفار مكاوي** حديثه عن الأغنية الشعبية، فيوقفنا على طبيعتها، وأنماطها، وتطور مفهومها والمجموعات الألمانية الكثيرة التي ظهرت منها، ملتقياً بذلك الضوء على تطور الدراسات الألمانية الشعبية، وعلى دور التأثير الشعبي في توحيد وجدان الأمة، وتوثيق ارتباط الأبناء بهذا الوجدان، واكتساب إبداعاتهم الصدى والمق والأسئلة، بعدما أوشكت أن تسقط في مستنقع الضحالة والفجاجة، والتقليد العاجز، والتجريب المفتعل.

يلي ذلك، دراسة الأستاذ الدكتور **قاسم عبيده قاسم** عن «القراءة الأسطورية للتاريخ». وهي دراسة تؤكد على الأهمية المحققة للأساطير بوصفها مصدراً لدراسة التاريخ الإنساني، باعتبارها القراءة الأولى لهذا التاريخ، حيث لم يكن الإنسان القديم قد طور بعد أسلوب للكتابة التاريخية يعينه على تسجيل أفكاره وآرائه ومجازاته والأحداث التي تمر به. فكانت الأسطورة هي أهم وسائله إلى ذلك. بيد أنها - أي الأسطورة - لاتحمل التاريخ كله، وإنما هي تحمل «نواة تاريخية»، تتولى شرحها وتفسيرها على طريقته الخاصة، وفي قالب رمزي يناسب بناءها الفني.

هذه هي الفكرة الأساسية التي يدور حولها موضوع هذه الدراسة. يقدم الدكتور **قاسم** بعض التعريفات والمفاهيم المتعلقة بالأسطورة، موضحاً طبيعة العلاقة بينها وبين التاريخ، ومتعرضاً في إيجاز لبعض أساطير المنطقة المربية، ثم أخيراً يسوق بعض الملاحظات المهمة حول طبيعته القراءة الأسطورية للتاريخ، ومغزاها ودلالاتها.

أما الأستاذة الدكتورة **غرام مهنا**، فتقدم لنا دراسة عنوانها «الأدب الشعبي: مناهج البحث وأساليبه الحالية والاحتمالات المستقبلية». وفيها تعرض بداية ونشأة الأبحاث والدراسات في مجال الأدب الشعبي في كل من مصر وفرنسا بصفة خاصة، وأوروبا وأمريكا بصفة عامة. ويعد ذلك متعرضاً لأساليب بحث الأدب الشعبي ومناهجه، فتحدثت عن نظريات الفولكلور، ثم عن أساليب التحليل ومناهج البحث. وأخيراً تقدم عدة مقترحات ترى ضرورتها للحفاظ على النصوص الشعبية الأدبية الأخذة في الاندثار، كعمارة اجتماعية، بفعل الحاصرة التكنولوجية وتطورها المستمر.

ويقدم لنا الدكتور **صابر العادلي** دراسة تحدرى تفسير نص أغنية الأطفال الشعبية «باطالع الشجرة»، وذلك تحت عنوان «باطالع الشجرة... ترنيمة إلى المعبودة «ححور» سيدة شجرة الجميز». ويستعين الدكتور **صابر العادلي** في التفسير، الواضح من العنوان، بنصوص شعبية مصرية الأغاني وحكايات وقصص تجارب شخصية، تتصل بالمعتقدات الشعبية، الأمر الذي يدعم للتفسير الذي قدمه، ويثرى الدراسة في الوقت نفسه.

وعن «الفولكلور بوصفه مصدراً للتجريب في المسرح»، يقدم لنا الدكتور **هناؤ عبد الفتاح** ترجمة لدراسة الباحثة المسرحية البولندية، الدكتورة **باربارا لاسوتسكا**. والتي تحلل فيها أهم الإبداعات القومية للثقافة البولندية، وأكثرها قيمة، في ميدان الأدب الدرامي والأشكال المسرحية، وبخاصة تلك التي تدفع المبدعين إلى خلق أشكالهم الجديدة، أي الدخول في مغامرة التجريب.

إن هذه الإبداعات - كما نقول الدكتورة **باربارا لاسوتسكا** - قد تراصت مع جذورها، باستلهاها التراث الشعبي البولندي وقيمته الروحية، مما جعل منها أعمالاً ذات طابع أدبي قومي رفيع المستوى، يستثير قرائح المبدعين من المخرجين المسرحيين والتشكيليين، فيخلقوا إبداعات مسرحية تنسم بالخلود.

وتدعو الدكتورة - في نهاية دراستها - إلى ضرورة حماية الفنون للشعبية بكل قوة؛ ذلك أننا بمارستنا نشعر بالأمان والأمل، ليس فقط في العثور على مصادر الإبداع التجريبي الحق، بل لخلق الهوية الثقافية

القومية الإنسانية لفنوننا التي تحيا على التراث، وتجد في الفولكلور درعاً واقياً لتجريب ينظر لمستقبل ممتد، ويحرص بمسرح يبيض بالحياة.

ومن التراث الشعبي والتجريب في المسرح، إلى قضية ثقافية أخرى، تهم العالم العربي أيضاً، توقفتنا على أهميتها الأستاذة الدكتورة أسماء **إجزائى** في دراستها «تأملات على هامش دخول الحكاية للفضاء المدرسي بالشغرب». وهي دراسة تهدف إلى تقويم بعض الأبعاد التربوي والثقافية لمشروع «سبك الحكاية»، الذي أنجزته الباحثة المغربية للدكتورة **تجيمة طوطاي**، والذي يعتمد على إدخال الحكاية الشعبية العربية للفضاء التربوي المدرسي ابتداء بالمستويات الابتدائية فالاعدادية والثانوية، وحتى الجامعية، وتداولها كوسيلة تعليمية، واستثمارها بأشكال أدبية وفنية تشمل الرسوم والعروض المسرحية والعروض الحكائية، بإعدادها - أي الحكاية - وسيلة كفيلة بتوجيه تفكير الطفل العربي وتفاعلاته مع الثقافات الأجنبية، التي غزت الأسواق، وتعاملت مع هذه الثقافات من منطلق خصوصيته العربية، مع احتفاظه بجذوره الثقافية، وتعرقه على معالم الاختلاف الثقافي للحضارى من نافذة مخيلة متجذرة في ثقافة وتراث عربيين.

وعن «الأغنية الشعبية والطفل إلى نهاية العام الثاني من عمره. يحدثنا الأستاذ **إبراهيم شعراوى**، مؤكداً الأهمية القصوى لهذه الأغاني واللصية للأطفال، حتى في هذه المرحلة المبكرة من حياتهم. وذلك من خلال عرض لخصائص الطفولة، حتى الشهر السابع عشر، يوضح ما ينبغي على الوالدين مراعاته في كل شهر من هذه الشهور.

أما الأستاذ الدكتور **سليمان محمود**، فيقدم لنا دراسة عن «الأشكال التشخيصية في السحر الشعبي، تعد استمراراً لدراسته السابقة عن الأشكال الحيوانية في السحر الشعبي المنشورة في العدد (٥٢)، وامتداداً لها. وفيها يستعرض نماذج من الشخوص السحرية في الحضارة المصرية القديمة، وفي حضارة ما بين النهرين، وعند الصابئة بشمال سوريا، وفي للجزيرة العربية، وعند الرومان، ولدى بعض الشعوب القديمة، وكذلك عند التبالل الإفريقية. وخلال ذلك يصف لنا كل نموذج، ويحدد أغراضه ووظائفه، ويبين ما قد يحصل به من معتقدات. ثم يختم هذه الدراسة بالحديث عن البعد التشكيلي لهذه النماذج، باعتبار أن لها أهمية تشكيلية؛ فهي تمثل نمطاً جمالياً مستقلاً، له مفرده للتشكيلية والدلالية، وله فضاءاته ومداراته البصرية، هذا بالإضافة إلى أهميتها الإثنوغرافية والسوسيولوجية.

ومن السحر الشعبي إلى الرقص الشعبي، حيث يحدثنا الدكتور **عز الدين إسماعيل أحمد** عن «الرقص الإفريقي، مقدماً تعريفاً له، ومبيناً لأوضاع سماته، وأهميته في حياة الشعوب الإفريقية؛ حيث لا ينفصل الرقص عند هذه الشعوب عن أي شيء آخر في حياتها. ثم يعرض لنا أهم الرقصات الإفريقية، وأكثرها شيوعاً، موضحاً لدوافعها وأغراضها بالشكل الذي تدين من خلاله مدى أهميتها وأثرها العميق في حياة الإفريقيين.

وتحدثنا الأستاذة **يسرية مصطفى محمد** عن «أغاني الحج وعاداته وتقاليده»، فتقدم لنا لمحة عن قوافل الحج في الماضي، ووصفاً للجمال، والاحتفال بدوراته في شوارع القاهرة، وللنظام الذي كان يتميز به هذا الاحتفال. فإذا ما انتقلت إلى وصف هذه الاحتفالية الشعبية في العصر الحاضر، تبين لنا حجم وطبيعة التغيرات التي حدثت فيها، وماعية العادات والتقاليد والممارسات المرتبطة بها في بعض بقاع مصر حالياً. وأخيراً، تختتم الباحثة دراستها بنماذج محددة من أغاني الحج، وقد قامت بتحليلها موسيقياً، بالقدر الذي يمكن أن يوقفنا على كيفية أداء هذه الأغاني في الحياة الشعبية.

كما يقدم لنا الدكتور **محمد عمران** دراسة عن «آلات وأدوات الموسيقى الشعبية، تتجه نحو التركيز على الأسس التي يتعين الأخذ بها عند معالجة وصناعة هذه الآلات والأدوات، كمثال يعتد به في التأكيد على أن أية رؤية صحيحة لواقع الحرف والصناعات القائمة على تقاليد قديمة، لا بد وأن ترتبط بطبيعة الإطار الذي

يتم هذه الحرفة أو تلك وبالعادة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، وذلك حتى يمكن الوقوف على الآلية الشعبية الخاصة بالتغير الذى يلحق بهذه الحرف، والتي تعد بمثابة المرجع الأساس لتفسير كل صور وأشكاله، بحيث أن أى تغير لا يتفق مع هذه الآلية، ولا يتسق مع طبيعتها، يمكن أن يعزى إلى أية آلية أخرى غير شعبية.

وفى «جولة الفنون الشعبية» يقدم لنا الأستاذ **صفوت كمال** عرضاً لوقائع «الدولة الدولية الأولى لفنون الزخرفة فى حרב العالم الإسلامى البدوية»، والتي عقدت فى دمشق خلال الفترة من الخامس إلى العاشر من يناير لعام ١٩٩٧. وقد صنعت هذه الدولة نخبة متميزة من لدراسى الفنون الإسلامية، ورأسمى السياسة والمخططين والإداريين القائلين على أمر الحرف البدوية، وخبراء الزخرفة الإسلامية، وللعلماء الذين تخصصوا فى الكتابة عن الموضوع.

كما تقدم لنا الأستاذة **دعاء مصطفى كامل** عرضاً لوقائع «مهرجان الإسماعيلية الدولى الثامن للفنون الشعبية»، الذى نظمته الهيئة العامة لقصور الثقافة، تحت إشراف منظمة «سيوف» العالمية، بمدينة الإسماعيلية فى الفترة من ٢٤: ٣١ أغسطس لعام ١٩٩٧، وشاركت فيه أربعون فرقة، ممثلة للثلاث وثلاثين دولة من دول العالم. وكذلك الندوة العلمية التى أقيمت على هامش المهرجان، ونوقشت فيها مجموعة كبيرة من الدراسات التى تتصل بطبيعة هذا المهرجان الدولى.

وتحتل «مكتبة الفنون الشعبية» هذا العدد بثلاثة عروض للثلاثة كتب، الأول يقدمه الأستاذ **رأفت الدويرى** لكتاب «هبة الطوطم.. أساطير الهند الحمر»، الذى ترجمته عن الفرنسية الأستاذة **راوية صادق**، وصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ضمن سلسلة «آفاق الترجمة». وهو يتضمن مجموعة حكايات وأساطير الهند الحمر، التى جمعها بالفرنسية **فلاديمير هولباك**، ويقصها غايون سحرى. كان قد أهداه الروح الأعظم لزعم قبائل الهند الحمر قبل غزو الرجل الأبيض. على صبى صغير، وبعد ذلك يتحول الفنون إلى رماد.

أما العرض الثانى، فيقدمه الأستاذ **محمد عبد الواحد محمد** لكتاب «السجنوب: العاقل المجنون»، ودراسات أخرى، للأستاذ **فاروق خورشيد**. وهو كتاب يطرح مجموعة كبيرة من الآراء والأفكار التى تتسم بالعمق، وتعهد الطريق أمام الدارسين والباحثين فى الأدب الشعبى، كى يدلوا بدلائهم فى هذا البحر الزاخر الغياض.

فى حين يقدم العرض الثالث الأستاذ **إبراهيم حلمى** لكتاب «الدولة.. حكايات وتكريرات، للأستاذ **محبى الدين شريف**؛ حيث يستوص الحكايات العشر التى يتضمنها الكتاب موضوع العرض، معلقاً حياً، وموضحاً حياً آخر، بالقدر الذى يوفقنا على مضمونه، وفى الوقت نفسه يدفعنا إلى قراءته.

وأخيراً نختم مجلة الفنون الشعبية عددها هذا بفهرس موضوعاتها، من العدد الأول إلى العدد الخامس والأربعين. كشاف الأماكن. وهو من إعداد الأستاذ **مصطفى شعبان جاد**، ويكمل مجموعة الفهارس الخاصة بموضوعات المجلة، والتى نشرت فى أعداد سابقة.

**التحرير**



# النيل والسَّمْسُ وَالْعطاء السَّعْبِي

فاروق خورشيد

أساسي يوجه حركتهما، ويؤكد إنتاجهما المشترك وهو عنصر الحركة، أو عنصر المتغيرات الدائمة على البيئة والإنسان معاً..

هناك إذن ثلاثية قائمة هي: البيئة، والإنسان، وحركة الزمان.. ويظل المعنى الشعبي هو المسيطر على هذه الثلاثية تماماً.. فهذه المواجهة تتم والإنسان في لحظة وجوده الأول في العالم، وفي لحظات تطوره الإنساني الدائم في هذا العالم، وفي لحظات وجود مترسبات ثقافته المتوارثة نتيجة هذا اللقاء الثلاثي..

وقد شكّل النيل منذ بدء الحضارة المصرية القديمة محوراً رئيسياً من محاور عمل هذه الثلاثية؛ فالوادي يدين بوجوده لاستمرار تدفق ماء النيل، ولكن هذا التدفق في ذاته يمثل - مع ما يطويه من خصب ونماء للأرض - تهديداً دائماً ومباشراً للأرض نفسها، وللإنسان، تهديداً يمتد إلى هدم ما صنع بإغراق الزرع وقتل الضرع وتدمير القرى والجزر، ونشر الأمراض والأوبئة، وتهديد الإنسان نفسه في حياته، وفي خطته للاستقرار والنمو والبقاء... ومن هنا كان الخوف الأول من النيل الإله القاسي المخيف الذي تقدم له القرابين ليخفف من غلوائه على الأرض حين فيض، وليرحم جفاف الأرض وعطشها حين يغيض.. ومن هنا كانت الأسطورة الشعبية المصرية عن عروس النيل، التي تقدم قرباناً إلى النيل في موسم الفيضان، وتحوّل الأسطورة عبر التاريخ إلى

منذ بدء التاريخ المدون قال المؤرخ اليوناني هيردوت عبرة الشهيرة «مصر هبة النيل»، وفسر المؤرخون هذه العبارة بعده بأن النيل هو الذي صنع مصر ووجعها الحياة. فمصر بهذه المقولة بنت البيئة التي صنعها وأثرت في وجودها التاريخي منذ البدء وحتى الآن.

ولكن المفكرين المصريين قالوا: إن «النيل هبة مصر».. وهي مقولة تمكّن واقع الفعل الإنساني في البيئة؛ إذ أنه في الوقت نفسه الذي تؤثر فيه بوجودها، يؤثر فيها بفعله، ليأخذ منها أكبر نفع ممكن، وليهذب خطرهما عليه أكبر قدر ممكن، وليصوغ منها منظومة تتوحد مع عمله ليسعها معاً الوجود الحضاري الإنساني للدعوى والمستمر والمتطور دائماً..

فالبيئة والإنسان في الفعل للحضاري الإنساني، عنصران أساسيان ودائمان.. وهما محور التحرك منذ البداية الأولى للإنسان، منذ تعرفه الأول على ما يحيط به من مظاهر الكون، ومنذ محاولاته الأولى للتعامل مع هذه المظاهر إما تحاطفاً وإما تنافراً.. إما رغبة وإما خشية.. إما تقية وإما إقادة.. وهذا الجدل القديم والدائم هو سر ظهور كل أنواع الفنون الشعبية على الإطلاق.. بما فيها الفنون النضالية، أو «الدفع - جمالية»، أو الجمالية، بما فيها فنون الفل والتمل، والمقيدة والفكر، والحكمة والقول.

البيئة والإنسان يكونان عنصرَي الوجود في الحياة الشعبية، وفي النتوج الشعبي على إطلاقه، ولكن يدخل عنصر آخر

احتفال رمزي سنوي تقدم فيه تمجية ترتدى الملابس الفرعونية، وتوهب إلى الليل من قارب فرعونى مزين وتصحب الاحتفال الرمزي احتفالات شعبية تطورت وتغيرت صورتها منذ العصر الفاطمى إلى الآن، ولكنها ظلت تحتل بالرمز من ناحية، وبالاحتفالية الشعبية من ناحية أخرى.. ولنا نظن إلا أن هذه الاحتفالية امتداد شعبى للاحتفاليات الفرعونية للمناسبة نفسها.. فلم يعرف عن الفراعنة، تقديم الضحايا البشرية لألهتهم من إله الشمس وحتى إله الليل.

ولكن ارتفق بهذا الخوف، كثرة عدد الفرقي في الليل، وخاصة فى أوقات القيصان، وربما حتى بناء خزان أسوان، حيث كثرت فى الليل التماسيح والأسماك المتوحشة، ودخلت المجرى حتى للدافيل، كما تثبت رسومات المعابد واللهديات.. وتعرضت بهذا قوارب الصيد - الصغيرة والكبيرة منها على السواء - للكثير من الحوادث المفاجئة.

وهذه الكوارث - سواء تعرض لها الإنسان المصرى على شواطئ الليل، أم تعرض لها فى قلب الليل وهو يحاول أن يعبره - كفت إحساسه بالعجز أمام القدر، وانكمس هذا على المكائبات الشعبية للمعرفة فى الخرافة والمبالغات، وانعكس كذلك فى الأغاني الحزينة، والمراويل التى أبرزت برثانياتها، وخوفها وحزنها، وإحساسها بالفقد، والإحساس بالقدرية، وبالخوف من الموت المفاجئ والفاقد.. ثم هذا الحزن الغريب الممتاسى فى غرابته والذي يرتبط أبدأ بالأمل فى عودة الغائب الذى ذهب إلى الليل ولم يعد.

وفى الوقت نفسه فرض الليل نفسه على حياة الناس، فكان لابد أن تظهر حرفة صناعة القوارب الصغيرة، وأن تتطور تدريجياً إلى صناعة المراكب الكبيرة التى لاستعمل فى الصيد هذه المرة، وإنما فى التنقل بين القرى الواقعة على جانبيى الروادى من ناحية، وفى نقل المحاصيل وغيرها من مكان إلى مكان من ناحية أخرى. ودخل كل هذا - الصناعة، والصيد، والمحاصيل ونقلها - إلى دنيا العطاء الشعبى فى ميادين القول والغناء والرقص من ناحية، وفى ميادين الحرف الشعبية المرتبطة بزيانة الليل من ناحية أخرى.

ونلاحظ أن سمكة الليل لعبت دورها الكبير فى تشكيل هذا الموروث الشعبى والحرفى والغنائى إلى حد كبير.. فشكل قارب النيل الانميابى وشراعه المثلث استوحى لاشك جسد سمكة النيل فى البناء والتصميم معاً، بل لعل اللون الرمادى الذى يدهن به جسد المركب، واللون الأبيض الذى يميز شراعها الذى تتكس عليه أشعة الشمس فتزيد بياضاً يتقارب

لمعان الماء على جسد السمكة وزعانفها حين تنفخ من الليل لتعود إليه. وتيمنت المصريات بالسمكة فجعلنها جزءاً من زينتهن، إذ يطقن خيلاً مصنوعة من المواد الحليية وملونة بألوان براق على صدورهن، وقد تظلى بلون الذهب أو بلون الفضة فى أحيان كثيرة. ولصايدى الأسماك فى الليل تقليد لهم الخاصة، وعاداتهم التى لونها الهبة وتحكمت فيها، كما لهم رواهم المشتركة فى قسفة الرزق والحياة، ومعنى القدر والزنا به ويعطله.. وانكمس هذا على أغانيهم، من أغاني العمل، إلى أغاني دورة الحياة، إلى أغاني الحب وأغاني الحزن والفقد، إلى أغانيهم الدينية وإبتهالاتهم العقائدية.. وهى إن تشابهت فى أشياء كثيرة مع فولكلور الصيادين بعامة، وبخاصة صيادى الكفور والقرى المطلة على البحار التى تحيط بمصر كالبحر الأحمر إلى الشرق، والبحر المتوسط إلى الشمال إلا أن لها خصوصيتها المفردة ذات الطابع النيلى الخاص جعلتها متعيزة، وهذه الخصوصية نجمت من البيئة الزراعية المحيطة بهم من ناحية، ومن ثبات حركة النهر ورسدها ومعرفتها التامة من ناحية أخرى.

وترتبط بالليل وترعه طقوس اجتماعية ذات طابع خاص بالمجتمع الزراعى على طول الروادى المصرى لليل.. فقد تعود الفلاح أن يخرج بماشيته ليسقيها من ماء النيل فى مواعيد ثابتة، فهو يسوقها إما إلى حافة التربة أو النهر، ويدفع بها إلى الماء لتتروى وتتغسل معاً.. وهذا خلق نوعاً من الحميمية بين الإنسان والحيوان الأليف. كما خلق أيضاً نوعاً من التفهم لهذا الحيوان، بل والاحترام له أيضاً. ومن هنا رأينا التسجل الصغير يرمز إلى رع فى بدء تظهره عند الصباح، برثياته ويقطته وشبابه الباكر، ورأينا الدور القوى الفحل بقرنيه المشرعين يرمز إلى رع فى إبان قوة الشمس عند الظهيرة.. كما رأينا البقرة ترمز إلى مصر فى خصبها ونائها وعطائها الدائم، كل ذلك منذ للبدائية الأولى الموصى الشعبى المصرى الأول بالحياة.

وأتخذ المصريون من وجوه الحيرانات أفئدة رامية لآلهتهم، ترمز إلى صفاتهم القربية من الصفات التى يحلى بها للحيوان، أو الدور الذى يقوم به فى الحياة.. ومن الصقر قناع حورس الابن المتجدد، والفرعون الدائم، ورمز القوة والبطش، إلى ابن أوى قناع أنوبيس راعى الموتى وحارس القبور، إلى الصل أو ذات الأجراس فوق رهوس التيجان إلى القطة التى أقيمت لها المقابر وحطمت لتظل راسخة فى الضمير الشعبى رمزاً دائماً لتجدد الحياة وتحدى الموت، وحمل الأرواح الهائمة فى غفلة النوم أو فى غفلة الموت، إلى الكلب قناع

بالبلابية والثبارة، وبغيرهما من أسماك النيل المميزة بتناسق الجسد، وحرية الحركة والانطلاق.

وإذا كانت الأسطورة الفرعونية قد جعلت جسد أوزيريس معزاً بين بلدن مصر جميعاً، ومن قسم إلى قسم تسمى إيزيس لجمع جسده الذى مزقه «ست»، ووزعه على أقسام مصر جميعاً، فإن الحكاية الشعبية (حسن ونحوه) تجعل جسد حسن معزاً بين هذه الأقسام، يحمل النيل من قسم إلى قسم وهو ناله محير بين هذه الأقسام، وتحمل نعيمة رأسه، رأس حسن، لاهة وزاه إلى حيث يحمله النيل، لتجمع شتات الجسد، ولتدفن الرأس مع الجسد الذى يعبر عبر النيل إلى أقسام مصر.. وتحكى الحكاية الشعبية هذه الرحلة اللاهثة لنعيمة وراء حركة النهر وراء جسد حسن الذى يحمله النهر من مكان إلى مكان، ومن شاطئ إلى شاطئ، بوصفها رمزاً دائماً لمذاب البطل وغريته الدائمة، وتصوير دأب لوفاء النحلة، بحثاً عن محلى إكرام للجسد ؟! صورة أخرى من صورة بحث إيزيس عن أجزاء جسد أوزيريس الممزقة بين أقسام الوادى.

وقد ربط المصريون بين عنصرين مهمين من عناصر البديعة المشرقة، وهما الشمس والنيل، فارتبط معنى الحياة عندهم بالشرق حيث يقيمون مساكنهم وقراهم فى مفرق النيل، وارتبط معنى الموت عندهم بالغرب حيث يقيمون مقابرهم فى غرب النيل.. وارتبطت الشعائر الجنائزية بالعبور، عبور النيل من المشرق إلى المغرب فى القوارب اللوزية التى تعمل جلة المتوفى إلى مقبره الأخير عبر النيل إلى غرب النيل حيث للمرى الأخير.. وهو تقليد فرعونى قديم، ولكنه يمارس حتى الآن، فمقابر القرى على شرق النيل تعمل موتاهم فى القوارب، ومعهم المعزين والمشييعين إلى الضفة الغربية حيث أقيمت مدافن القرية.. وحتى القرى التى لاتقع على النيل، وإنما تقع على الدرع مارست للتقليد نفسه، بل حتى القرى الواقعة داخل المناطق الزراعية نفسها جعلت مقابرها فى غرب زمامها ومساكنها.

وغالباً ما تتم هذه الاحتفالات الجنائزية عدد بدء نزول الشمس إلى مغربها، وهذا هو الذى جعل للحظة الغروب فى حياة المصريين هذا الزخم العاطفى الوجدانى الحزين.. وفى موعد الغروب كان الكهنة فى مصر القديمة يقومون بالطوفس الجنائزية، ويرتلون صلوات تصاند (رع) فى مركبته مع آلهة الظلام والإهلاك، مبتهلين أن يعود رع مرة أخرى عند الفجر الجديد. وفى قبائل الأمازون، وكثير من القبائل البدائية من عبدة الشمس، يخرج الكهنة والعباد الصالحون إلى أعالي

ختم إله الخلق الجديد.. طلت الحيوانات وأقنعتها هى الرمز الدائمة فى حياة المنصور الشعبي المصرى.. بل لقد استخدمت بعض الطقوس المصرية القديمة حيوانات النيل رمزاً لطقوسها، ومنها طقوس تنويج الملك الجديد نفسه.. فاخترج القوارب الملكية إلى النيل يتصدرها قارب الملك الجديد قبل تنويجه ومع حرسه وفروسانه يشهرون حراهم، وهو وسطهم أو أمامهم يشهر حريته حتى يلتقوا فى النيل بوحش النيل للكانن فى الأعناق وهو هنا ما نعرفه بسيد قسطة، الذى يرمز إلى (ست) عم حورس الخائن وقائل أوزيريس.. ورمز الشر المتريص بعرش مصر، فإذا ما أصابت حرية حورس أو الملك الجديد مقتلًا من رحش النيل، انطلقت الموسيقى من كل القوارب الملكية المصاحبة، واشتعلت الشعل وأثار النيل، وصار الوكب المظفر إلى حيث ينصب الملك الجديد أو حور الجديد على عرشه وسط احتفالية طقسية رائعة.. وارتفق بوحش أعناق النيل هذا وحش آخر فلك بكل من اقرب من الشواطئ، وسبب ذعراً دائماً فى حياة أبناء النيل حتى بناء السد العالى.. وهو التمساح، والتمساح يدخل فى المعتقد الشعبي من أوسع الأبواب، فهو الوحش الذى يمزق أشلاء ضحايا من العذرات عدد الشواطئ المنزلة.. وهو الذى يمزق أشلاء الغرقى عدد جنات النيل وعدد شاطئيه، وهو الذى يهاجم ضحايا على الشواطئ، أو عدد للقوارب الصغيرة التى لاتتمتع بصرية من ذيله الطويل، أو هجمة من فكاهة المصيفين..

وعند كل بيت من بيوت مصر الإسلامية فى عصورها المتنامية، سجد للتمساح الصغير الذى اصطادته القوارب الصغيرة معلقاً على أبواب البيوت، لقاءً للروح للشريعة التى يمثلها، هذا الحيوان المتوحش، وفى منصور الشعب ترسبت حكايات غريبة عن التمساح، وعن ضحايا التمساح، وعن عبه القاتل عدد شفاف النهر.

ودخل الشعر الشعبي كما دخلت الحكاية الشعبية مجال استغلال وحش البحر أياً كان فى حكايات الصغار منذ عهد الفراغة، وفى حكايات اللقد على طول التاريخ المصرى، وفى أشجار الغزل واللعب، وأشجار الموت على حد سواء..

فالحبيب يترصد به هذا الوحش للمجهول فى رحلته عبر النيل، أو على طول شفافه، وللحبيبة الصابرة تنتظر حويته منتصراً على الوحش السجهرل، خارجاً من دلاوة للخطر والموت، وعائدًا إلى المعاة يلتقي بحبيبه الصابرة، وللمومة بعونه السائلة إليها وإلى عشهما الصغير من القوص والطين على شفاف النهر. فى الوقت الذى شبه الحبيب محبوبته

ثانياً.. وقامت الزخارف والأيقونات والتعاويذ تحتاط دائماً من الإلهين معاً، إله النيل، والإله العظيم رع.

وأساطير الثوبه وحكاياتها الشعبية مليئة دائماً بهذا المزيج من الترابط الثقافي المتوارث عن النيل بوصفه أصلاً للوجود، وحامياً للحياة وماتحاً لها.. والنيل بوصفه رجوداً غامضاً يخلق للفرح منه، والحذر فى التعامل معه، فهو يمتص الحياة، وتسكته مخلوقات غامضة ومفيرة، تؤاسى الناس حيناً وتكشف لهم الأسرار، ولكنها تغدر بهم دائماً، وتسوقهم معها إلى الأعماق حيث يوجد عالم مسمى يستهويهم حقاً، ولكنهم لا يعرفون ملة أبداً.

أما رع فهو هذه البنية السحرية التى تهب الحياة، وهى نفسها التى تنفس على الناس سعادتهم فى ظلها فتعدهم، ويتحول حمسها لهم إلى شر مستطير يصصف بهنائهم وسعادتهم واستقرارهم، ويتحول العين إلى رمز يلقى به الشر، وإن كان هو الشر نفسه، ثم ترتبط العين بالإله الواحد بالأمل، بجورس، فيها عين حورس.. لاتوجد أى زخرفة لونية لاتدخل فيها العين، ولاتوجد أى حجاب لوني لايدخل فى زخرفته العين.. فالعين دائماً مستهذفة وهادفة، ولكن العين عليها حارس، أو لعل عليها حورس، يسدد مساره. وتعود الأغاني والأناشيد إلى صياغة هذه العلاقة المتشابكة فى مجموعة من الأهازيج والأغاني التى تبدأ بأعاني الأطفال وتدخل فى أغاني العمل والصيد والحب والغزل إلى أن تدخل فى أغاني الفقد والموت والزنا والعديد.

وتدخل حكاية ليل ياعين، بكل تدخلاتها ورموزها الفولكلورية للمساعدة لتصبح حكاية وأغنية متداولة، وبشكل ملح فى كل أوساط الشعب المصرى، بريفة وميادينه وحضره، وشواطئه أيضاً.. وأصبحت كلمة ليل وكلمة عين رمزاً دائماً للشجن والمزن، وعلماً على الموال المصرى فى كل مناسبة من مناسبات القول.. فالتيل هو البداية دائماً، ثم العين.. وبالتيل ياعين شهد للقول دائماً، فى الحكاية الدرامية، وفى الأغنية الشعبية، وفى القول العاطفى، أو الحكى، أو الرثائى، وكل القول يبدأ بالتيل، ثم بالعين، ويتدفق الطرب، ويتحكم القول واللحن، ولكن البداية دائماً فى السر للنادى هو: ليل يا عين..

ونسيت الأسطورة طبعاً، ونسيت الأصول فى الموال.. ومازالت حكاية ليل ياعين سرّاً مغطاً، لايعرفه المنشدون، ولايعرفه المحاكون.. ولكنه دائماً ليل ياعين.. رغم عمق الأسطورة وعراقتها.

الجبال يردون حيث المغرب بالسهام. وفى بيرو، يضرب الحجاب الصالحون على الطبول والصفائح مع رمى السهام لإزعاج آلهة الشر، وللمصرة رب الشمس فى مخبئه مع آلهة الظلام، حتى يقهرهم جميعاً ويعود عند القجر لخلق من جديد يطل على العالم ودفنه.

وأذا كانت نكبة البرامكة قد خلقت المواليا أو الموال العراقي، فإن لحظة الغروب المزينة على صفاف النيل قد خلقت الموال المصرى.. والموال المصرى يصاحبه دائماً الناي المنصوع من البوص المصرى الذى يوجد وحده على صفاف النهر دون أن يزرعه أحد.. ومن هذا البوص صنع المزمار والناي، والأرغول، والسلامية، والشفاطة.. أنواع مصنعة من آلات تصدر مع النغف اللوان من الشجن، والمزن، والتنوع الموسيقى والنغمى بينهما.. حين يكون الناي فى قمة الشوق، يكون الأرغول فى متاعاة المزن والفقد العظيمين.. ويبلهما تنوع باقى الآلات تنصير عن حالات الفرح، أو حالات الألم أو حالات المزن.. كل منها حسب طاققتها وحسب إمكانات العازف وقدراته. وظل الوجد العظيم، والمزن العظيم الذى يحسه المصرى، مترجماً دائماً فى الناي وهزته، وفى الموال وحكاياته، التى شملت لهم الفردى، ثم تعدته إلى القص الشعبى العام همه هم الناي وأحزانهم من شقيقة ومتولى، إلى حسن ونعيمة، إلى أريب، إلى غيره من الأعمال التى دخلت تدريجياً، وخلال الأيام والسنين، إلى عمق التجربة المصرية فى الموال الشعبى.. وقد غزت هذه الآلات الليلية للوجود الموسيقى المصرى حتى الآن، وغدت آلات تدخل الأوركسترا المصرى المعاصر، وتوظف فيه فى معظم الأغاني الجديدة شعبية كانت أم غير شعبية.

ولكن حكاية الغروب هذه تأصلت فى الوجدان الشعبى المصرى، وتصلت الشمس إلى العين، وتصل النيل الذى ينتظرها كقدر محتم إلى النيل، وتغلت فى الأغاني المصرية هذه البدلية الدائمة بين النيل والعين، أو بين النهار والنيل.

وهذه البدلية بين الشمس والنيل، ظلت قائمة دائماً فى أعمال كبار الكتاب والشعراء والفنانين، ولكنها جذبية ترجمتها واقعاً بيوت الفلاحين، من أسوان إلى أعالي النيل، فى عمارتها، وفى تصميماتها، وفى جمالياتها.

فدلت البنية ثروها فى التصميم الداخلى للبيوت؛ حيث سمعت لتستقبل الشمس، وحيث صممت لتواجه النيل. وقد ظهر هذا الترابط فى الثوبه وعمارتها وإنشاءاتها، حيث ارتبط الوجود السكنى دائماً بالمصريين معاً، النيل أولاً والشمس

بأداء «أخميم» وأديرتها وقساوسة هذه الأديرة ورهباؤها الذين اشتهروا بالطعم المتوارث والمعرفة المتحدرة إليهم من العصر الفرعوني وكهنة معابد آلهة مصر القديمة.. وأشهر فرسانها الملك سيف الفارس «دمهور» الوحش في إشارة واضحة إلى مدينة دمهور، وما لاسمها من علاقة بالرموز الفرعونية فهي «دمه هور» أو «دمه حورس» بمعنى معبد حورس أو مدينة حورس.. وأم إحدى زوجاته وهي عالمة بالطعم القديم وبساحرة مؤمنة قدورة تصاعد الملك سيف في مغامراته؛ وتتقدمه من بعض المآزق التي تعرض لها بسبب مؤامرات أعوان سيف أرعد، هي الحكيمة (تكرور) في إشارة إلى حي قديم عريق من أحياء القاهرة هو بولاق التكرور أو الذكور.. ويقف أوائل الإشارات الملك أبرناج الذي تبلى الملك سيف في طفولته، في إشارة إلى مدينة أبى تيج في أواسط الصعيد. وتتحدد الإشارات ولكنها تشمل مدن مصر وأحيائها من أولها إلى آخرها، أى دلتاها وصعيدنا وعاصمتها..

والمعركة حول تخليص مفتاح الدليل لاجبرى فى الرادى وحسب وإنما هي تدور فى أعماق النيل حيناً، وفى منابع النيل حتى أواسط أفريقيا وبلاد القمر حيث يتوسط الكتاب المسروق كلوزاً تفوق الرصف، وتبرسها اللطاسم والمهالك والوحوش، ويقف دونها المهالك والصخارى والجبال المحفوفة وجيوش الجن المسمرين لحراستها..

هذا الجور السمرى والغامض استخرج من الدليل المعانى التى شعر المصريون بها تجاهه؛ ومشاعر التقديس، ومشاعر الخوف، ومشاعر الحب فى آن واحد.

وتتجلى سيطرة الدليل على الوجدان الشعبى فى السيرة الشعبية الكبيرة (سيف بن ذى يزن) إذ إن موضوعها الرئيس هو النيل نهر، وراهاً الحياة للوحدى كله، ومحوراً لتأمر الأعداء الذين يترصدون بالعالم الإسلامى، ويحاولون النيل منه ديناً، وعروية ووجوداً على السواء.. فسيف بن ذى يزن البطل التاريخى اليمى، الذى أخرج الأحباش من أرض اليمن قبل الإسلام، هو هذا البطل الذى يواجه غزو الاحباش بقيادة سيف أرعد ملكهم الذى استولى على كتاب الدليل فأوقف جريانه، وهدد الحياة فى الوادى كله بالغناء والدمار.. والمعركة بين الملك المبحى والملك العربى تدور رحاها فى أرض مصر، ويستعمل فيها كل ما هو أسطورى وخارق، من قوى الجن، وقوى السحر، وقوى الحكمة أو العلم.. ويقف الجن الخير والسحرة المؤمنون إلى جانب سيف بن ذى يزن، بينما يستعين سيف أرعد بالجن الشرير والسحرة الكفرة، والخديعة والغدر والتأمر كلها معاً..

ويتجلى للوحدى بآثاره الفرعونية القديمة، المعابد، والمقابر والتمائم. كما يتجلى بأماكنه التى يطلقها المؤلفون للسيرة على الشخصيات الروائية التى تقوم بأدوار البطولة فى السيرة.. فالبطلة «حبيزة» إحدى زوجات سيف يشير اسمها إلى المدينة المشهورة فى جنوب القاهرة، والملك سيف يتزوجها بعد أن أنقذها من الجنى المختطف الذى حجبها فى قفلة مليعة وغلصها الملك منها فى إشارة واضحة إلى حكاية عروس النيل التى تقدم فدام كل عام فى زمن الفيضان.. وأحد معاونيه الكبار فى حربه ضد سحر سقرديوس وسقرديون كهنة الملك سيف أرعد هو أخميم الطالب، فى إشارة واضحة إلى





# الرومانسية الألمانية والمأثور الشعبي (دراسة للأغنية خاصة)

د. عبدالغفار مكاي

البداية مع حواجز العقل وقواعد العقول التي رسختها حركة التنوير؛ لكي يسمى لهم إطلاقاً للطاقت السبعة الحاملة، والقوى الكامنة في أغوار الباطن المظلمة، وتمزيقها من كل القيود التي وضعها عصر التنوير وبالم في الحق بها... ولا عجب أن يصف أحد الأقطاب المعنّزين الرومانسية الألمانية المبكرة، وهو فريدريش شلجر (١٧٧٢ - ١٨٢٩) بداية الشعر كله بأنها تقوم على إلغاء مسار العقل وقوانينه بنحو إرجاعها إلى «الاضطراب للجميل للخيال» و«العماء الأصلي المظلم للطبيعة البشرية»... ولا عجب أيضاً أن يصف قطب آخر من أقطاب تلك الحركة المبكرة وهو الشاعر نوباليس (١٧٧٢ - ١٨٠١) جوهر للتجربة الرومانسية بأنه إضفاء معنى رفيع على كل ما هو وضعي، وإظهار المعتاد في صورة السرّ للغامض، والسمو بالمعروف إلى مرتبة السجود، وإعطاء المكان أي طابع للاعتكاف ومظهره.

هكذا أصبح للوجدان الحالم والخيال الخلاق اللذان تجاوزا كل الحدود هما لآلة التجربة الرومانسية في تناولها للداخل والخارج، وللمعتوم وللشكل، والشعور والعالم، وفي سعيها للمزج بين مختلف المجالات بحيث تدخلت وتفاعلت في تيار

أن نلحد مع كل ما هو حي، أن نرجع إلى الطبيعة الشاملة في نوع من الغيبوبة المباركة، هذه هي ذروة الأفكار والأفراح، هي قمة الجبل المقدسة، وموطن السلام الأبدى..»

هذه الكلمات المفعمة بالحنين والحلم التي قالها الشاعر هولدرين (١٧٧٠ - ١٨٤٣) تصدق على للتجربة الرومانسية التي تفلحت براهم «وريتها للزرقاء» مع السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر في المدينة الجامعة للصغيرة «بيتا»، ومع أن هولدرين، نفسه، مع الأدبيين فون كلايست وجان بول، ينتمي إلى مرحلة سابقة على الرومانسية بالمعنى الدقيق، فلا شك أنه وزميليه قد مهدوا لانتلاقتها الإبداعية غير المحدودة، وتمكنوا - بجزئيتهم الذاتية المتطرفة في حساسيتها ومأساويتها وغرابتها - من كسر النموذج الكلاسيكي الذي ظل حتى عهدهما محافظاً على الشكل الصارم الراسخ، وللكامل المتجانس المنسق. وجاءت جماعة الرومانسية المبكرة فبالت في ذلك التفسير إلى حد التفجير، وافتحت على اللامتناهي في غيابات الباطن ومجاهل الأشعور وما تحت للأشعور، وأسرار الكون والطبيعة، وغرائب السفينة للخلاقة وراء كل الحدود التي يمكن أن يتصورها العقل. ولذلك استمدوا منذ

الوسيط حتى القرن السابع عشر، فليس معنى هذا أن الرومانسية كانت مجرد حركة جمالية وفلسفية صبغت كل شيء بلون الشعر واللمع والخيال بعيداً عن الزمن والواقع. لقد هزت الثورة الفرنسية روادها المبكرين وجماعتهم في «بيتا»، وجطهم يدخلون في حوار مع روح العصر ويتطلعون لمستقبل الثقافة والحضارة في بلدهم وفي أوروبا عامة، كما أشعل احتلال نابليون وجنوده لبلادهم نيران حميتهم الوطنية وكفاحهم في سبيل الحرية والاستقلال والتخلص من نيره ونير الاقطاعيين والديلاء. وأرتبطت أغانيهم وإبداعاتهم في المرحلة التي اقتصرت باسم جماعة هيدلبرج وحتى مرحلة النضوب وللذبول التي كانت إرهاباً بالواقعية وأزدهار علوم الحياة والطبيعة والعلم الإنسانية التي ساعدوا على ولادتها ولاسيما علم التاريخ في القرن التاسع عشر. أرتبطت بالتححر الوطني ولتدين المعيق، ووضعت إنتاجهم وجهودهم في جمع المآثر للشعبية وتجيده في خدمة قضية الحرية والوحدة والاستقلال وتمييق، والتفرد لأفقتهم وشعبهم على السواء.. ولهذا يمكن القول بأن شعرهم وفلسفتهم ظللاً نوعاً من «الحنين إلى الوطن»، سواء تصوروا هذا الوطن في باطن انذات الصالحة للاحتلاكية، أو في الطبقة الفنية والسرور والأسرار، أو في مستقبل روحي يحررهم من الماضى الضيق والواقع الضحل، أو في الإرادة القومية للحررة الفاعلة المستقلة. وخير شاهد على هذا الحنين هو السؤال الذي يرد في رواية «نوفاليس»، وهي «هينريش فون أو فتردينجن»: إلى أين نذهب إذن؟ وكانت الإجابة عليه: «نلكم إلى الوطن.. هذا الوطن الذي رمز له الشاعر كما سبق القول - بالوردة الزرقاء ..

جـ - لقدنى الرومانسيون بجدهم الأديب الفيلسوف يوهان جوتفريد هيردر (١٧٤٤ - ١٨٠٣) الذي كان أول من وجه الأنظار إلى الاهتمام بتراث الشعوب التي لم تفقد «قوتها وأصلها اللغوية»، وإلى معرفة «الفردية الخلقة» لهذه الشعوب من خلال أغانيها التي جمعها وترجمها في كتابه الشهير «أصول الشعوب في أغانيها» (١٧٧٨ - ١٧٧٩) ثم نشر سنة ١٨٠٧ بعد وفاته) ومن ثم كان اتجاههم إلى الماضى الألماني منذ أواخر العصر الوسيط. الذي توحد في تصورهم مع الشعر والطم - لجمع أساطير شعبيهم وأغانيه وحكاياته وقصص أبطاله، وصياغة مادتها صياغة جديدة. وكان لفناتهم كذلك إلى الشرق الآسيوي بوجه خاص وللهند بوجه أخص للبحث عن الوطن الأصلي للشعر أو بالأحرى «اللغة الأم». وكاننا

عالم جرف السدود والقيود، وقرب بين الأشكال والأنواع: من أدب وفن تشكيلي، وتاريخ وعلم طبيعى، وفلسفة وطب، وسياسة ودين، وأدب شعبي وتصوف وإجتماع.. وتحولت الحياة - التي سمت الكلاسيكية إلى تشكيكها وتفتيتها - على يد الرومانسية إلى حركة متدفقة مصبوعة بألوان «الفردية» وأحلامها وأشواقها، مطلقة إلى السر والسحر والسجور، والغريب والعجيب واللامحدود. ولهذا صدق القائل: إذا كان اللحن هو المثل الأعلى عند الكلاسيكيين، فإن الموسيقى هي هدف الرومانسيين ومثلهم الأعلى وصوتهم الشجي للمعجم في الشعر وفي غير الشعر...

٢ - ولابد قبل التطرق لموضوع هذا الحديث وهو «الرومانسية الألمانية والمآثر الشعبي» من التعرض باختصار شديد لأهم إنجازاتها، ودفع بعض أسباب سوء الفهم التي اتهمتها بالرجعية، والرجوع إلى الماضى والإرهاب في أحضان الطبيعة والانفلات من القيم والنظم والقوانين، بل بلغ الأمر حد دمجها بالمرضية في تبجير مشهور لشاعر الألمان الأكبر «جوته»: «إن الكلاسيكي هو الصحيح المعافى، والرومانسي هو المريض المعتل» وذلك على الرغم من أن جوته نفسه في إنتاجه المتأخر قد مهد لهم الأرض الخصبة، وأنهم قد التصوا به وساروا على دربه، وحاولوا التزلف على بعض أوثاره مثل فيرتر وفارست وفيلهيلم ميستر بوجه خاص، بل إن بعض المؤرخين منهم - مثل بريتنار وأخيم فون أريم - قد أحاد إليه أهم مجموعة من الشعر الشعبي الذي جمعا وتصرفا بعض التصرف في صياغة مادته، وهي المجموعة التي سيأتى الحديث عنها والمعروفة باسم «بقى الشعب العجيب - أغاني ألمانية قديمة».

أ - كان للرومانسيين - كما سبق القول - فضل اكتشاف القوى الكامنة في أغوار اللاشعور وما تحت الشعور وإطلاقها، فخلقت أصماهم في الشعر والرواية والسرور والحمكية الفنية بالأحلام والهواجس والأشواق والأسرار، وازدهجت بصور السحر والسحرة، والأشباح والشياطين والفوارق والعارقات، وغرائب الأساطير التي جمعوا مادتها من تراثهم الوسيط وعصر النهضة والتراث الشرقى، وصبغوها بألوان ذواتهم وجندوها على منو حاضرمهم وظروف حياتهم الفردية والاجتماعية.

ب - وإذا كان الرومانسيون قد انتقدوا إلى الوراء، وبخاصة إلى روح شعبهم وقراءه الأدبي والفنى منذ أواخر العصر



المباركة، وفي ماضي أمته وتراثها الشعبي الأصيل، ولذلك اتسمت نظرتهم إلى التاريخ بالاندرجانية والتعزق بين الإيمان بأن الخلاص يكون في العودة للأصول الشعرية والأعماق الباطنية والذاتية، وبين مواجهة مسؤوليات الحاضر والواقع في التحرر الوطني وتأكيد فردية شعبيهم وهويته واستقلاله من خلال بحث قرائه الشعبي وتجديده. ويكفي القول بأن الأدباء لم يكونوا في ذلك بمنأى عن المفلسة «الرومانسيين» (مثل شيلنج وفيشته وشلايرماخر وفريدريش شلجل) وأن الرومانسية في حديثها إلى الماضي والمستقبل الذي يتحقق فيه الخلاص قد كانت بحق مشكلة ألمانية يعبر عنها هذا السؤال المتجدد إلى اليوم: هل الألمانية رومانسي بالضرورة؟!

٢- ولا ننسى أخيراً أن الصورة الشعبية المحببة للرومانسية الألمانية قد أثرت تأثيراً كبيراً على الحياة الروحية والثقافية الأوروبية والعالمية ومازالت تؤثر عليها، وأن هذه الصورة التي اشترك في رسم خطوطها وتعميق ملامحها عدد كبير من الأدباء والفلاسفة والعلماء الذين ذكرنا بعضهم بجانب أدبيين يمثلان مرحلتها الأخيرة (وغيما أيفندورف ١٧٨٨-١٨٥٧، وأت. هوفمان ١٧٧٦-١٨٢٢) قد بقيت متبنا ثورياً لاستلهاام والتجديد والاكتشاف في كثير من الحركات والتحولات الأدبية والفنية المعاصرة. ويكفي القول بأن التعبيرية قد أعادت اكتشافهم - وبخاصة عالم هرفمان وأفانيسيمه العجيبة - وأن السيريالية الفرنسية قد تأثرت بهم وأسندت منهم ثورتها على الوعي والعقل والواقع، وأن أصحاب مسرح اللامعقول والمسرح الملحمي قد استفادوا من تدريبهم للأشكال الفنية، وتقريبهم بين الدراما والشعر الغنائي والملحمي، وسبقهم إلى أسلوب الإغراب في المسرح (على نحو ما فعل لودفيج تيك ١٧٧٣-١٨٥٣ على سبيل المثال في مسرحياته الساخرة مثل القط ذي الحذاء الطويل!). أضف إلى هذا أن أسلوبهم الطفولي البسيط في حكاياتهم الشعبية، وأسلوبهم الرمزي المجرد في حكاياتهم الفنية، قد أثر في أساليب القصة عدد كبير من الأدباء (مثل جونفريد كير ونيودور شتورم، وهوفمشتال وهيس وكافكا). ولعل الفن التشكيلي الحديث لم يخل من تأثيرهم عليه كذلك، إذ لا نستطيع أن ننظر في لوحات فاندين مثل ألفريد كويين وبارل كليه وغيرها حتى سفاندر دالي بغير أن نتذكر رواد الفيزيالك المستطرف الخلاق من الرومانسيين...

٣- بعد هذا التمهيد القصير نوجه إلى موضوع هذا المقال

يلحسون الملل الأعلى الثقافي من ذلك الماضي ليولجوها به الملل الأعلى عند الكلاسيكيين القدماء والصحدين... والواقع أن الأمر لم يقتصر على جمع التراث الشعبي في الأغنية والحكاية والأسطورة وتجديده، وإنما تجاوزته إلى تجديد أسلوب الشعر والنص نفسه وصيغه بأفواقهم وأحزانهم وأحلامهم الخاصة. وأوضح مثل على هذا نجده في إنتاج الصديقيين كيلمنس برنتانر (١٧٧٨-١٨٤٢) وأخيم فون أرنيم (١٧٨١-١٨٣١) اللذين جمعاً الأغاني الشعبية - كما أشرنا إلى ذلك - من القرنين السادس عشر والسابع عشر بوجه خاص، وتأثراً بها في إنتاجهما الشعري والقصصي، كما نجده بصورة أكثر موضوعية وشموماً في إنتاج الأخوين يعقوب جريم (١٧٨٥-١٨٢٣) وفيلهلم جريم (١٧٨٦-١٨٥٩) اللذين أسما علم اللغة والأدب والأسطورة الألمانية بالمعطي الحديث لكلمة العلم. اتحد فيها عمق الرومانسي وعاطفته السحبة، وتوجد العالم ونزلهه ومبره على البحث المرقق للمادة الضخمة التي عكفا السنوات الطوال على تجميعها وترتيبها (ويجلى هذا في معجمهما التاريخي الكبير لغة الألمانية، وفي الحواديت الشهيرة التي جمعاها من ألسنة العجائز ولشتهرت باسم حكايات الأطفال والبيت (١٨١٢-١٨١٤)).

د- ترتبط الرومانسية الألمانية - في نظرتها الكلية للإنسان والتاريخ والطبيعة - بظسفة مثالية تقوم على نوع من وحدة الوجود أو الاعتقاد بتغلغل الأروحية في الكون، مما يرجح معه بعض الباحثين أن تكون الرومانسية قد نشأت من امتزاج الأفلاطونية المحدثة بالروح الجرمانية. والواقع أن هذه النظرة المثالية الواحدة قد غلبت على الحركة الرومانسية منذ حوالي سنة ١٧٧٠ حتى وفاة جوته سنة ١٨٣٢، فكان رجوعها إلى الماضي - كما تجلى بوجه خاص في العودة إلى العصر الألماني الوسيط وقرائه الشعبي والفني - هو الرجوع من ناحية إلى الحالة الإنسانية والطبيعية الأصلية السابقة على كل الأوضاع الاجتماعية التي ظهرت بعد ذلك مع تطور وسائل الإنتاج وتقسيم العمل... إلخ، وكان من ناحية أخرى محاولة لإطفاء الروح المثالية والعاطفية على التراث العقلي لمعصر التنوير وعصر الإحياء الكلاسيكي الحديث ومواجهة ثورات النصر - وفي مقدمتها الثورة الفرنسية وثورات التحرر الوطني والأزمات والمشكلات الناجمة عن التحول من الإقطاع إلى الرأسمالية - بالبحث عن الملل الأعلى والخاص للخلاص في تلك الصورة المثالية التي تصوروها وجودها في رحاب الطبيعة

وهر، الرومانسية الألمانية والأغنية الشعبية . ويرجع الفضل الأكبر في صياغة مفهوم هذه الأغنية ولقت الأنظار إليها وجمع لمآثر منها لدى الشعوب الأوربية ويحس الشعوب للشرقية إلى الفيلسوف الأديب الذي سبق ذكره وهو يوهان جوتفريد هيردر (١٧٤٤ - ١٨٠٣) الذي بدأ اهتمامه بها مع بدايات السبعينيات من القرن الثامن عشر. والواقع أن موقفه من التراث الشعبي والأغنية الشعبية يوجه خاص يقوم على موقفه من «الشعب»، من ذلك «المجموع الأعظم من الجمهور الذي يتميز بالنشاط العملي أكثر مما يتميز بالتأمل الفكري». وقد جاء هذا الاهتمام - على حد تعبيره - في وقت لم يحرك وجدانه شيء غير «الصحة للعامة، والحيث»، أي في وقت اشد فيه الوعي بضرورة التخلص من الإقطاع وضرورة تكوين «الأمة» الألمانية، وذلك قبل أن يتجلى هذا الوعي في الثورات الوطنية المتلاحقة في القرن التاسع عشر. وقد آمن هيردر، بالدور الأساسي الذي يقوم به الأدب في هذا السبيل، إذ لن تصبح شعباً وأمة حتى تصبح لنا لغة وأدب هما لغتنا وأدبنا للثلاث يمشان فينا ويثران علينا. ولكي يزدى الأدب هذا الدور التاريخي لابد له أن يرتبط بالشعب وأن يكون شعبياً، ولا يبقى مجرد «فقاعة كلاسيكية... وهكذا بدأ يعدّ العدة لظهور أدب قومي مرتبط بهوية شعبه وتاريخه وتراثه. وبحث في أدب عصره فوجد أنه لم يثبت من شجرة الأمة، لأنه انفصل عن جذوره التاريخية وغرق في تقليد النماذج الأجنبية، وبخاصة الأدب الكلاسيكي الفرنسي وقواعد اللغافة المطلقة. وعلى العكس من ذلك وجد هيردر أن الأدب الإنجليزي - وبخاصة شكسبير! - أدب قومي يقوم على أرض شعبه، ويعبر عن عقيدته وثقافته، ويردد صوته. والذي يهمننا في هذا السياق أن تعبير الأغنية الشعبية Volkstied قد ورد لأول مرة في هذه الفترة من حياة هيردر وقائمه بالأدب الشعبي الإنجليزي في المقال الذي نشره سنة ١٧٧٢ بعنوان «مختلفات من رسائل متبادلة عن أوسيان وأغاني الشعوب القديمة» ضمن كتابه، عن «النزق ولقن الألماني»، كما ظهر المفهوم نفسه كذلك في البحث الذي نشره سنة ١٧٧٧ عن «التشابه بين الشعر الإنجليزي الوسيط والشعر الألماني»، ومن المعروف في تاريخ الأدب الأوربي أن الأدب الاسكتلندي جيمز مكفرسون (١٧٣٦ - ١٧٩٦) نشر في سنة ١٧٦٠ مجموعة من الأغاني التي نسبها - خطأ - إلى مغن غالي أصمى ومتجول من القرن الثالث الميلادي اسمه أوسيان تحت عنوان «مقلوب من الشعر القديم جمعت من أعالي

اسكتلندا، ثم تبين للباحثين أنه استوحاها من تراث اسكتلندي أحدث من ذلك بكثير، بعد أن بهرت عدداً كبيراً من القراء والأدباء، وأثرت على سيل أمثال لا للحصر على رواية «جونه الشهيرة» وآدم فيرير، التي كتبها في أوج شبابه.. وظهرت بعد هذه المجموعة المنحولة إلى حد كبير بخمس سنوات مجموعة أخرى من «البلاط» أو القصائد القصصية الشعبية التي ترجع في معظمها للقرنين الخامس عشر والسادس عشر، ونشرها القسيس توماس يورسي في ثلاثة مجلدات تحت عنوان «بقايا من الشعر الإنجليزي القديم، بالاعتماد على مخطوطة من منتصف القرن السابع عشر.

٤ - تأثر هيردر بهذه النماذج الإنجليزية، وأخذ يدعو بحماس لجمع الأغاني الشعبية الألمانية، التي لم تزل تتوقد فيها شرارة للروح الوطنية الألمانية تحت الرماد والظلم، وبدأ في البحث عنها في أغاني القرون السابقة، لاسيما القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وفي بقاياها التي ظلت حية على أسنة البساط من الناس في الريف والمدنية والشوارع والحارات وأسواق المسك وأغاني القرويين. ولما كان شعبه جزءاً من البشرية كلها، فقد دعا - في ختام مقاله السابق عن أوسيان - إلى البحث عنها كذلك في أغاني الشعوب البدائية، والشعوب الاسكتلندية والرومانية، وفي القصائد البروفيسانية، بجانب الشعوب التي «لم تزهوها الثقافة، كالكولتانيين والبلانديين وسكان أمريكا الأصليين من الهنود الصمر والبرازيليين وأبناء بيرو الذين تنحدر أصولهم من سلالات «الإنكا» التي قضى عليها الغزاة الإسبان». وتمكن هيردر في سنة ١٧٧٣ من تجميع قدر طوب من هذه الأغاني الشعبية المنتوعة، ولكنه لم ينشرها إلا بين سنتي ١٧٧٨ و ١٧٧٩ بعد أن أضاف إليها أغان أخرى دشركية وفروسيّة وإيطالية ويونانية وصربية ويحس الأغاني الألمانية المعاصرة لشعراء معروفين مثل جونه (١٧٤٩ - ١٨٣٢) والشاعر المصنف ياتياس كلارديوس (١٧٤٠ - ١٨١٥) (١) وقد توخى هيردر في هذه المجموعة الشهيرة أن تعبر عن شعب محين وأسلوبه المميز في الحياة والتفكير، كما تنبأ في الوقت نفسه عما هو إنساني وفكري مشترك بين الناس، بحيث تكون «أسراراً حية للشعوب، بل للبشرية ذاتها. لذلك لم يقتصر على المآثر الشفاهي المسجول المؤلف، إنما أضاف إليه عدداً من أغاني الشعراء الذين ارتبطوا في رأيه بالشعب، ورددوا صوته وأحسوا بأحاسيسه (وكان رأيه أن هوميروس ودانتي وشكسبير شعراء شعبيون حقيقيون، وأن إمكانية إبداع الأغنية الشعبية وتطورها متفرقة

حقيقيون، وأن إمكانية إبداع الأغنية الشعبية وتطورها مقترحة أمام الأجيال...).

٥ - لم يؤثر توجه هيردر إلى الأدب الشعبي على أحد أبلى من تأثيره على شاعر الألمان الأكبر، جوته، فمن المعروف أن لقاءه معه في شبابه الباكر أيام أن كان يطلب العلم في «ستر أسبرج» قد أرشده إلى المنبعين اللذين ظل يهتل منهما طوال حياته: شكسبير وعالمه من ناحية، والأدب الشرقي من ناحية أخرى. والمعروف أيضاً أن جوته بدأ في تلك الفترة من شبابه في الالتفات إلى الشرق واستلهامه وتعلم اللغة العبرية، وشرع في قراءة القرآن الكريم في ترجماته المتاحه، والإطلاع على سيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) وكتابة مسرحية عنه لم ينجذ منها غير مونولوج طويل وحوار قصير بين علي وفاطمة رضى الله عنهما. والذي يهتدي في هذا السياق أنه شغل طوال عمره الشديد بالأغنية الشعبية، واهتم بالمأثور منها عند شعبه وعد غيره من الشعوب اهتماماً يبرر عن إيمانه الراسخ بعالمية الأدب. والواقع أن مفهوم جوته عن الأغنية الشعبية متطابق إلى حد كبير مع مفهوم هيردر، إذ يرى أنها تعبر عن حياة الشعب وطبيعته الخاصة، كما يمكن أن تكون من إبداع الشعب أو من إبداع «فرد متميز». ولاشك أن تحمسه لجميع الأغاني في شبابه خير شاهد على وقعه تمت تأثير هيردر، بدليل أنه أرسل إليه في سنة ١٧٧١ بعض الأغاني القصصية (البالاد) التي جمعها من منطقة الألزاس وضمَّ هيردر بعضها إلى مجموعته...

وعلى الرغم من أن عدد الأغاني للشعبية الألمانية التي ضمها هيردر إلى مجموعته كان أقل مما هو متوقع منها، فقد نجح في إيقاظ الاهتمام بجمعها واستلهاها في العقود التالية وسارت حركة التجميع من بعده بخطى بطيئة، وتوالى نشر نصوص الأغاني الشعبية في الصحف والمجلات، حتى جاءت سنة ١٨٠٦ ومعهما أكبر وأهم مجموعة للأغاني الشعبية الألمانية من القرنين السادس عشر والسابع عشر بوجه خاص في ثلاثة مجلدات، وهي التي جمعها وأعاد صياغة عدد كبير منها الصديقان كلينس بريتنان وأخيم قرن أرنيمن ونشراهما باسم «بوق الصنبي العجيب». ومع أن هدف الناشرين كان في صميمه هدفاً وطنياً، وهو تقديم نموذج للتراث القومي، وحثَّ الرعي العام على الارتباط بموروثه الشعبي، إلا أن الروح الوطنية التي سادتها كانت من الناحية الاجتماعية تمثل خطوة

إلى الوراء بالقياس إلى الروح التي سادت مجموعة هيردر، إذ لم تلتفت إلى التناقضات الاجتماعية التي تعبر عنها تلك الأغاني، ولم تتخذ موقفاً واضحاً من الإقطاع الذي ثار عليه معظم المثقفين والأدباء الأحرار منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر. بل إن هذين الناشرين قد وقفا موقفاً رومانسياً بالغ التطرف في مثاليته الخاملة مما سميها «رومية الجديد»، فلم يريا في الأحداث التي ترتبت على الثورة الفرنسية ولا في الرأسمالية الوليدة وعلاقات تقسيم العمل التي نتجت عنها سوى أنها قد دمرت «العلاقات الأبوية الحميمة، وقضت على «الفردية، وكسّرت اغتراب الإنسان.

٦ - بيد أن هذه المجموعة الفريدة قد حفزت على النشاط المتزايد في جمع الأغاني الشعبية الألمانية القديمة، فظهرت منها مجموعات عديدة باللهاجات الريفية المحلية (مثل مجموعة ماينرت ١٨١٧، وبيك ١٩٢٦ - ١٩٢٧) كما شجعت على البحث العلمي - التاريخي والتقوي - في الأغنية الشعبية (كما فعل لودفيغ أولاند في مجموعة الأغاني الشعبية القديمة بالنمساوية والعالمية ١٨٤٤ - ١٨٤٥) بجانب عدد كبير من الجامعيين والباحثين الذين تأثروا به وبخورة ١٨٤٨ المشهورة في سبيل الديمقراطية والحرية والإطاحة بالإقطاع والحكم المطلق للأشراف والنبلاء (وذلك مثل فيليكسون في كتابه عن الحياة الألمانية في الأغنية الشعبية حول سنة ١٩٣٠، ولودفيغ إرك - أنشط من جمع الأغاني الشعبية في القرن التاسع عشر، إذ بلغت أكثر من عشرين ألف أغنية، ولودفيغ باريزيوس وفرانز بييه وأوتوشيل وأوتوبول وغيرهم ممن جمعوا أغانيهم - بعد تلك الثورة المحببة - من مناطق إقليمية مختلفة وصلت إلى الأقليات الألمانية في أوروبا الشرقية، وتفاوتت في تفسيراتها للأغنية الشعبية بوصفها تعبيراً عن الروح القومية المتطلعة للتحرر وللتقدم والمساواة والعدالة الاجتماعية من ناحية، أو تعبيراً عن نزعات التعصب وتمجيد الروح العسكرية والعنصرية من ناحية أخرى.

٧ - وتطور مفهوم الأغنية الشعبية مع تطور البحث العلمي فيها، وتأسس عدد من الاتحادات والجمعيات المتخصصة في التراث الشعبي مع أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ومن أهمها «أرشيف الأغنية الشعبية» في جامعة فرايبورج بالبريسجاو، الذي تأسس سنة ١٩١٤ وتمكن حتى الآن من تجميع ما يقرب من أربعمئة ألف أغنية. وإشدد

الشعب، أو المؤلف المجهول كما قال الرومانسيون، أم هو مؤلف معين انتشرت أغانيه وذاعت على ألسنة الناس، ثم سقط اسمه لسبب من الأسباب أو أُسقط من قبل «السادسة» و«المسقوفة» والقوى المهيمنة؛ وتعرضت أغانيه لتغييرات عديدة في تشكيلها للنقوى والموسيقى بحيث نسبت بعد تأكيد مصدرها الشفاهي المأثور والمحفوظ في الذاكرة الجمعية باعتباره المعيار الوحيد، وبعد تحديدها بالمناطق الريفية بحيث تكون الأغاني الشعبية بحق هي أغاني الفلاحين، على زعم أن وجود الفلاح غير تاريخي، وأن كل ما يميز بنيته وتكوينه هو الصبر على العمل والمثابرة على العمل... وهو زعم متبهاة يحاول أن يجرّد الأغنية الشعبية من طبيعتها التاريخية وينكر عليها أن تكون ظاهرة تاريخية، بما يؤدي بالضرورة إلى استحالة بحثها بحثاً علمياً.

وتحقّق تقدم كبير في الأغنية الشعبية بجمعها بعد الحرب العالمية الثانية، وساعد على ذلك التطور الكبير في مناهج البحث النقوى واكتشاف أجهزة التسجيل. وتزايد عدد المجموعات والدراسات التي أصدرها أرسيفه الأغنية الشعبية الألمانية، (أو ال DVA) في مدينة فرايبورج، كما تميز عدد كبير من علمائه وبلغوا مكانة مرموقة (مثل زيمان، وفيريرا، وبريدنولش، وسويان، وورويش) وترأّست موائد البحث من مصادر شفاهية ومحفوظة ومطبوعة، وبرزت مشكلات محددة مثل مشكلة العلاقة بين التراث الشفهي والتراث المدوّن، بين أغاني الريف وأغاني المدن الكبرى والصغرى، بجانب مدى تصوير الأغنية الشعبية. وبخاصة أغنية العمل - عن الصراعات الاجتماعية والطبقية والانهايات للثورية والتقدمية (السيما من جانب الباحثين الماركسيين المنتمين لمعهد التاريخ التابع لأكاديمية العلوم فيما كان يسمى ألمانيا الشرقية قبل الانزلة الأخيرة للنظم والدول الاشتراكية) وكلها مشكلات تمكس الاهتمامات المتنوعة بهذا المأثور الشعبي الذي لا يزال يتردد على ألسنة عدد كبير من الفلاحين والطلاب والمغنين المتجولين وعامة الناس، ويستمد حياته وحيويته المستمرة من إعادة تشكيله وتوثيقه ولتكوين عليه بمختلف الصور - لغوياً وموسيقياً ومن جهة المضمون كذلك. وكان الأغنية الشعبية مرآة تعكس قدرة وجدان الشعبي على الإبداع والتعبير، وتحقق وظيفته في توحيد الشعر الجمعي، والحفاظ على القيم الإنسانية الجديرة بالبقاء، ونظماً بأمانة وعذوبة من جيل إلى جيل.

٨ - من الطبيعي أن تقع الأغنية الشعبية على الحدود

الفاصلة بين الشعر والموسيقى، وأن تتميز باللحن أو «الميلوديا» التي تربط بين المقامات التي تقسم إليها عادة، بجانب تميزها بالمصدر الشفاهي الذي تتحدّر منه في الأصل قبل تحريرها أو إعادة تشكيلها واستلهاها من قبل الأفراد المبدعين. لهذا يفرق العلماء منذ القرن الثامن عشر بين الأغنية الشعبية «الأصليّة» مجهولة المؤلف، والأغنية «الوضعيّة» أو الثانوية التي يُعرف مؤلفها وأصبحت شعبية مع مرور الزمن، لأن هذا المؤلف قد اتمدّ وجدانه مع وجدان الجماعة، ولم يكن يملك - فيما يقول هيجل في محاضراته عن علم الجمال - «التصور والإحساس الباطني المنفصل عن الأمة ووجودها». ولذلك يعبر استخدام صيغة الأنا والميل إلى شكل القصيدة المدروسة - وهما من سمات الشعر الخنثى - عن وجدان الناس، كما يفسر سرعة انتشار الأغنية الشعبية وتحويلها إلى ملك عام للشعب، فضلاً عن سائر التغيرات التي تطرأ عليها من حيث الشكل والمضمون مع تغير الظروف النفسية والأوضاع الاجتماعية والتاريخية، مع اتفاق جمهور علماء التراث الشعبي اليوم على كونها في الأصل من إبداع فرد معين، ثم تلقاها المتلقون المجهولون أو بالأحرى تعرفوا فيها على أنفسهم وآلامهم وآمالهم. وربما يرجع ذلك لاستعدادهم - مع الرومانسيين - بأنّها صدرت عن «روح الشعب» صدوراً عفوياً، وربما عزّز هذا الاعتقاد ما تتميز به في العادة من بساطة في النص والشكل واللحن والموسيقى.

٩ - ترتّب الأغاني الشعبية بحسب موضوعها ووظيفتها والشريحة الاجتماعية التي تستقبلها وترددها. فهناك أغاني التقاليد والمراسم والمناسبات (كال ميلاد والزفاف والحصاد ودفن الموتى والبقاء عليهم... الخ) وأغاني العمل والراحة والاحتفالات الجماعية (كالعب والرقص والشرب) والأغاني الدينية والروحية. كما تقسم كذلك - تبعاً للعلاقة المتفاوتة بين شكل الأغنية وأسلوب تقديمها وموضوعه أو هدفه - إلى غنائية (مثل أغاني الثناء على الأبطال وتمجيدهم أو البكاء عليهم، والوداع والسفر وأغاني الحب والوطن) أو ملحمة (كالهالاد أو الأغنية الشعبية القصصية وأغاني المفندين الجوالين، والأغاني التي تروى عن شخصيات خارقة من القديسين والملوك والفاوتين... الخ). وهذا التقسيم الواسع يؤكد أن النموذج الأساسي في الأنماط السابقة يمكن أن تتفرّع عنه أنماط معتققة، كما يمكن أن يتوسّع بعضها البعض الآخر بعد اختفاء الظروف الاجتماعية التاريخية التي أوجدته (كما حدث على سبيل المثال مع أغاني الحب والفرسية والبلات والأغاني الشعبية والكلمية التي استوعبتها الأغاني الشعبية في

عشر في مدينة فرانكفورت، وهذه بعض مقاطعها:

صحيحي ديوك الصباح

قال يوم عيد القيامة

رى رالى لا

ثلج الثلثا تعال!

مدوا الأيادى إلينا

أصلوا وجردوا علينا..

١١ - وكانت أغاني الزفاف جزءاً من رصيد الأغنية الشعبية في الزيف الألماني، حتى لا تكاد تجد لها أثرًا في المأثور والموروث من أغاني المدن، بجانب اختفائها اليوم تمامًا من حفلات الزفاف في المدن بعد انتشار الأغاني العصرية. وتدرج النصوص الباقية من هذه الأغاني حول الاستعدادات المختلفة التي تتخذ قبل الزفاف، كما نصف انتقال العروسين إلى بيتهم الجديد والفراق عن الأهل والأصحاب. ومن أجمل الأغاني التي أوردتها «بوق الصبي» هذه الأغنية التي تصور أقارب العروس ومعارفها ودعاباتهم العلوة أمام باب بيتها. وقد أجرى عليها ناشر المجموعة للذنان سبق ذكرهما بعض التعديلات في الشكل والأسلوب كما فعلنا مع معظم الأغاني لتقريبها إلى القراء، وإنك بعض مقاطع هذه الأغنية في صورتها الأصلية قبل أن يمسها التعديل:

أخرجي، أخرجي أيتها العروس العزينة

فنحن واقفون أمام بيت الزفاف

يا حستراه، يا حستراه من بكاء هذه العروس...

في هذا العام تعمل على رأسها الإكليل،

ويعد عام يساقط شعرها الجميل.

يا حستراه من بكاء هذه العروس...

في هذا العام تعمل خاتماً في إصبعها،

ويعد عام تحمل طفلًا في يدها.

يا حستراه من بكاء هذه العروس...

في هذا العام تلبس الحذاء الناصع اللون

ويعد عام تسير حافية القدمين.

يا حستراه من بكاء هذه العروس...

في هذا العام تلبس رداء من قطن،

المناطق الريفية بعد زوال العصور الوسطى، وغلبة الدنيوية منذ عصر النهضة، وللمو التدرجي للغات والآداب القومية، وكما يحدث اليوم في كل أنحاء بلاد العالم تقريبًا من استغلال الأغاني الشعبية في الأغاني الاستهلاكية الشائعة بحجة تطويرها أو تحديثها. كما يزعم عددنا الذين يسفونها في معظم الأحيان ويجنون عليها...).

١٠ - مهما يكن الأمر من هذه التطورات، التي طرأت على الأغنية الشعبية، فإن المجال المحدود لن يضع لتناول كل أشكالها وأنواعها، كما أن محاولة تقديم نماذج منها ستصدم بمشكلة ترجمة الشعر التي يعلم كل من جربها أن اللفاء بها أمر صعب، إن لم يكن شبه مستحيل.. وإذا كان من الصعب إعادة إبداع قصيدة سبق إبداعها بصورة مكافئة - بقدر الطاقة - لناصر بيتها الشكلية والموسيقية والمطوية، فإن ترجمة أغنية شعبية قصيدة أو عامية ستواجه المترجم بمصنعات أشد صعوبة. ولذلك سوف تقتصر في هذه العجالة على التعريف الموجز ببعض الأغاني الشعبية الريفية أو القروية التي اهتم الرومانسيون بنقلها أو إعادة صياغتها والتغيير فيها على نحو من الأنحاء.

وأغاني القرويين ذات تراث طويل يرجع إلى البدايات الأولى للإقطاع، وقد عرف الفلاحون الألمان أغاني الأعياد والعيال والرقص والزواج والبقاء على الموتى والألفاظ، بجانب أغاني العمل والحب والدعابة والأطفال والأغاني الدينية. وقد كانت في معظمها تتألف من مقطوعات مكونة من بيتين أو أربعة أبيات، وربما تقتصر في بعض الأحيان على أصوات النداء أو تبدأ بها، وهي جميعاً ترتبط أوثق ارتباطاً بالمادات والتقاليد والحياة اليومية والعملية، وتشهد على القدرة على الإبداع المستقل، بجانب إستيعاب المأثور الوافد من جهات وطبقات وشعوب أخرى..

كانت الأغاني الكسبية في المناسبات والأعياد الدينية المختلفة هي أقدم الأغاني المأثورة من عصر الإقطاع، كما كانت منذ القرنين الثالث عشر والرابع عشر أسبقها جميعاً إلى الحفظ والتدوين لتدعيم أركان العقيدة المسيحية في القلوب. وقد تحول معظمها بعد زوال الإقطاع وحتى القرن التاسع عشر إلى أغان يرددنها الأطفال في الاحتفالات الدينية للاستعطاف والاستجداء والسؤال. وسجلت مجموعة «بوق الصبي» التي سبقت الإشارة إليها إحدى هذه الأغاني التي كان يرددنها الأطفال في عيد القيامة في بداية القرن التاسع

ويعد عام يحنى الظهور ويكر البطن.  
يا حسرتاه من بكاء هذه العروس... (٧)

إنى فلاح مسكين  
رحيائى قاسية مرة  
يقعدنى العجز وأتمنى  
لوانى متٌ ولم أولدُ  
لم أولد أبداً بالهجرة ..

١٤ - وينطبق المقام كما قلت عن تتبع الأنماط المختلفة للأغنية الشعبية الألمانية وتحولاتها الفنية والتاريخية، وتمييز الشعبى الأصيل فيها من المصنوع أو المكتوب بأقلام رجال الدين والأدباء، والتفرقة بين الريلى منها والمدنى، وتعبيرها عن الصراعات الاجتماعية والتغيرات الاقتصادية والثقافية بعد زوال عصر الإقطاع وللبلاد والحكم المطلق (وذلك من ثورة الإصلاح الدينى فى القرن السادس عشر حتى الثورات المتلاحقة فى القرن التاسع عشر الذى ازدهرت فيه الحركة الرومانسية مع ارتفاع أصوات الوعي الفردى والقيومى)، وأصولها الممتدة فى أواخر العصر الوسيط، ونصوص مخطوطاتها ومطبوعاتها منذ أواخر القرن الخامس عشر وطوال القرن السادس عشر، وتقاطعها مع أغاني الشعوب الأوروبية الأخرى وبعض الشعوب الشرقية، وما بقى حياً منها إلى اليوم وما تعرض للتغيير والتحوير على أيدي الموسيقيين والشعراء ورجال الدين أو تسرب منها إلى أغاني الأويريدات والكباريهات وعدد من الشعراء الكبار إلى الحد الذى جعل «هيردر» يضم بعض قصائدهم - كما سبق القول - إلى مجموعته المختارة من «أصوات الشعوب»... إلى آخر هذه القضايا والمشكلات التى تحتاج إلى بحوث مستفيضة ننتظر أن يلهض بها المختصون. ولعل أهم ما ننتظره منهم هو البحوث المقارنة التى تلقى الضوء على الموضوعات (أو النيمات) المشتركة بين المآثور للشعبى الألمانى والمآثور الشعبى الشرقى والعربى، سواء فى ميدان الأغنية أو فى غيره من الميادين، كما نقول منها أن تكشف عن دور هذا المآثور فى توحيد وجدان الأمة، وتوثيق ارتباط الأديب بوجدان شعبه وبمنابع الإبداع عند سائر الشعوب، وتجنبه أخطار الذاتية المتطرفة ومزالق التقليد الأعمى للنماذج الأجنبية، ورصد نهر الدراسات الجادة للأدب الشعبى فى بلادنا بالجدول والتيارات التى تزيده حيوية وتدققاً، كما تزداد الأديب العربى صدقاً وأصاله وعمقاً بعدما أوشك أن يسقط فى مستنقع الضحالة والفتاجة والإدعاء والتضخم والتسرع والتقليد العاجز والتجريب المفتعل .. الخ ويغرق فى ركوده الآسن غرقاً (١٢) ..

١٢ - وبجانب هذا المآثور «الفلحى»، من أغاني الماصبات والأصدا، نجد منذ أواخر العصور الوسيطة عدداً من أغاني السمر والشراب والرقص الجماعى وتجمعات الشيوخ والشباب فى ميدان القرية أو فى المقاهى والمطاعم والمخانات. ولم يكن الأمر يخلو من الأغاني الفردية بجانب هذه الأغاني الجماعية. ولذلك فإن المآثور الشعبى للأغنية يدل على تنوعها واتساع مفهومها بقدر ما تكشف النصوص المتبقية من القرن الثالث عشر حتى القرن السادس عشر عن تعبيرها عن كل الأحداث والاهتمامات الدنيوية والممارسات اليومية. وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن الأغاني الريفية المصاحبة للرقص الجماعى قد انعكست على الأشكال الأولى من شعر الغروسيه والغزل المشهور باسم «السينة زانج Minnesang»، وعلى بعض قصائد اثنين من أعظم شعرائه من القرنين الثانى عشر والثالث عشر وهما «هارتمان فون أوى»، و«فالتر فون دير فوجل» فؤده. وهذا موضوع عسير شديد التخصص، ولا سيما إذا تذكرنا ما قلناه من قبل من أن الجانب الأكبر من الأغاني الشعبية التى جمعها الرومانسيون والباحثون المحدثون والمعاصرون يكاد يقتصر على المآثور من القرنين السادس عشر والسابع عشر.

١٣ - ولا يفرتا قبل أن نفتح هذا الحديث أن نشير إلى «أغاني الشكر أو التثناء» التى يبدو أنها ترجع لأصول أدبية لا أصول شعبية، وأن الهدف منها هو إقناع الفلاحين الألمان بالرضا عن أحوالهم السيئة فى ظل علاقات الإقطاع والظهور النائدة.. ولذلك لا يدهشنا أن تتركز السلطة الأدبية على ترويج هذه الأغاني وتلجأ لنشرها بكل السبل، وأن تكثر كذلك أغاني الشكر والتعجب من الظلم الذى كان يلقاه أهل الريف فى حياتهم اليومية. ولدينا من هذه الأغاني تركب كبير يرجع إلى القرن لسابع عشر، ويدل على أن بعضه على الأقل يعود إلى مصادر أدبية لا شعبية خالصة، وأنه قد عاش حتى القرن التاسع عشر والقرن العشرين و«تُظَنَّتْ» كلماته وألحانه بعد تغييرها فى أغاني العمل للتعبير عن بويس الطبقات المطمونة من الفلاحين والعمال وتبنيها وعيها إلى هذا اليوم. ومن أشهر هذه الأغاني أغنية من القرن السابع عشر عن شكوى الفلاحين، وقد نشأت فى الأصل فى منطقة «شفاين»، قبل أن تنتشر فى غيرها من المناطق حتى عصرنا الحاضر:

## أهم المصادر التي رجعت إليها

- ١ - فريتز مارتي، تاريخ الأدب الألماني - الفصل الخامس بالرومانكية - شوتجارت، كرونر، ١٩٥٨.
- Martini, Fritz : Geschichte der Deutschen Literatur. Stuttgart, Kroner, 1958
- برق الصبى العجيب، أغانى أصانية قديمة - جمعها ل. أخيم فرن أونيم وكليمس برنتانو. دار منشآت، جمعية الكتاب العلمية، ١٩٦١.
- Oes Knaben Wanderhorn - Alte Deutsche Lieder - Gesammelt L.Achim Von Arnim und Clemens Brentano- Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961
- بارزينوس هيرمان: أشكال الأدب الشعبي - برلين، ١٩٦٨
- Bausingel, Henmann: Formen der Volkspoesie Berlin, 1968
- شيفن، هانز (محرر): الرومانكية الألمانية - جرونگون، ١٩٧٥
- Steffen, Hans (Hrdsrg): Die deutsche Romanik Göttingen, 1970

## الهوامش

- ١ - نقى جامعا الأغاني الألمانية القديمة فى كتاب برق الصبى العجيب، بهيردر فأبدا بعض القصائد والأغانى الشعبية للى صاغها شعراء وأنباء كبار، من ذلك مثلا نصيدة النجم المصطفى، للشاعر ماتيئاس كلادويس، ونجدها صفحة ٧٢٥ من القسم الثالث من هذا الكتاب فى طبعته الحديثة المذكورة فيما بعد..
- ٢ - صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب البديع الذى يمد حتى اليوم من أهم إنجازات الرومانسية والألمانية وأعظمها تأثيرا على رعى القراء ورجذاتهم (وآذانهم أيضا) بين سنتي ١٨٠٦ و ١٨٠٨، أعيد طبعها سنة ١٨١٨، وتولت جمعية الكتاب العلمية، فى مدينة دار منشآت نشره كاملا فى سنة ١٩٦١ مع تعليق تاريخى ونقلى للأستاذ فيلى كوخ وصدر عن دار النشر فينكلر فى ميونيخ (انظر أهم المصادر فيما بعد).
- ٣ - نجد للصورة الأخرى القريبة منها تحت عنوان العروس الحزينة الزائفة على صفحة ٢٩٧ - ٢٩٨ من القسم الثانى من كتاب برق الصبى العجيب، ميونيخ، جمعية الكتاب العلمية، ١٩٦١.







# القراءة الأسطورية للشائخ

د. قاسم عبده قاسم

تعريفات ومفاهيم - العلاقة بين الأسطورة والتاريخ - أساطير المنطقة العربية القديمة ودلالاتها - القراءة الأسطورية: أسبابها ومغزاها

عصور ما قبل الكتابة؛ ولذلك كان من الضروري أن يلجأ الإنسان إلى الأسطورة لتفسير اللغز المتعلق بوجوده في الكون هذه الرغبة في معرفة الماضي والاهتمام به عكست القلق الوجودي الذي تشكك الإنسان وجعله يتوق إلى معرفة أصول الوجود والأشياء والعلاقات وربما كان هذا القلق الوجودي وراء تلك المفاهيم الكونية المشتركة بين الشعوب جميعاً؛ ومنها الاعتقاد في وجود روح خالقة، ومنها أن هذه الروح الخالقة (أى الإله) بعيدة عن دنيا البشر على الرغم من الاعتقاد بأنها كانت على اتصال بهم في بداية الخلق، ومنها الاعتقاد في وجود وسائل مختلفة بين هذه الروح الخالقة والبشرية؛ مثل الأرباب المحلية، والأسلاف المقدسين وما إلى ذلك. ومن هذه المفاهيم الكونية المشتركة أيضاً الاعتقاد في وجود شفعاء بشريين متوسطين مثل الكهنة والقديسين والموالى والأنبياء... وغيرهم ممن يمتلكون القدرة على التحرك من مجال حركة الإنسان العادى إلى المجال الذى تتحرك فيه الآلهة أو الروح الخالقة؛ كذلك أنتج القلق الوجودي للإنسان أسئلة كونية مشتركة بين بدى الإنسان عن بدايات الأشياء وأصولها والظواهر الطبيعية والاجتماعية المحيطة.

التاريخ، في أحد معانيه، قصة الإنسان في الكون وعلى الرغم من أن عمر قصة الإنسان في الكون، ونشاطه على هذا الكوكب، تضرب بجذورها في أعماق الزمن إلى حوالى نصف مليون سنة، فإن الجزء الذى سجله الإنسان من هذه القصة الطويلة لا يغطى سوى خمسة آلاف سنة، أى ما يساوى واحداً على مائة فقط من الفترة التى شهدت نشاطه على سطح الأرض وهكذا غابت فصول البداية من قصة الإنسان في ضبابية النسيان، وضاعت خيوطها لأنه لم يكن يعرف، في تلك الفترة المبكرة من تطور العقل الجمعي للبشرية، كيف يحفظ الذاكرة الكلية للجنس البشرى. وحين أراد الإنسان أن يعرف قصته في الكون، أو قصور البداية فيها، لجأ إلى الخيال يرفع به النفس في ذاكرته؛ ومن هنا عرف الأسطورة.

كانت الأسطورة نتاجاً طبيعياً لرغبة الإنسان في معرفة الماضي؛ ومن ثم كان الاهتمام بالماضى لدى كل شعوب الدنيا هو البذرة التى خرجت منها فكرة التاريخ، عند كل شعب. وهذا الاهتمام بالماضى، فى شكله البدائى والأولى، لم يجد ما يدعمه من الحقائق التاريخية المدونة أو الوثائق المسجلة فى

هذه المفاهيم والأسئلة الكونية المشتركة عبّرت عنها الشعوب بوسائل مختلفة، منها الأسطورة والحكاية الشعبية والملاحم البطولية القديمة، وما تحمله من مفاهيم الزمان والمكان، كما عبّرت عنها بأفعال وممارسات متنوعة مثل تقديم القرابين والأضحية، وإقامة الصلوات، واستطلاع النجوم، والهج... وما إلى ذلك.

وبهذا أن نركز على الأساطير والملاحم باعتبارها القراءة الأولى لتاريخ البشرية، وإذا كان الإنسان قد حاول معرفة الماضي لكي يفهم حاضره من جهة، ولكي يجد في هذا الماضي مدناً لوجوده الاجتماعي الحاضر من جهة أخرى، فإن الأساطير والملاحم القديمة كانت وسيلة الأولى في قراءة هذا الماضي. ولهذا السبب كانت الأسطورة محل الدراسة والاهتمام من جانب علماء الفيلسوف وعلماء النفس، وعلماء اللغة، ومؤرخي الأديان، وعلماء الأنثروبولوجي. وكان طبيعياً أن تختلف تفسيرات كل فريق عن تفسيرات الفريق الآخر. كذلك فإن التعريفات والمصطلحات والمفاهيم المتعلقة بالأساطير والملاحم القديمة اختلفت وتعددت بقدر اختلاف اتهامات الباحثين وتوجهاتها. ومن ثم فإننا سحاول عرض بعض هذه التعريفات والمصطلحات والمفاهيم.

فالبعض يرى في الأساطير مجرد خرافات تافهة لا تعمل سوى قدر ضئيل من الأهمية الثقافية والروحية. ويرى هذا الفريق أن الأسطورة ليست حقيقية، أو زائفة، على نحو ما وهذا مفهوم يتسم بالنساجة وسوء الفهم في الوقت نفسه. إذ إنه ليس هناك مجال لمناقشة ما تحمله الأسطورة من حقيقة علمية، لأن هذا الأمر غير وارد على الإطلاق فهذا التعبير الأسطوري تعبير عن المجتمع ومكان الإنسان في هذا المجتمع وفي الكون المحيط به، بيد أن هذا التعبير تعبير رمزي وليس تعبيراً حقيقياً.

وعلى النقيض تماماً من هذا الرأي نجد من العلماء من يعتقد أن أساطير القدماء تمثل واحداً من أهم إنجازات الروح الإنسانية والعقل الإنساني التي لم تولد لها تلك الروح العلمية والتحليلية العقلانية المساعدة في أيامنا هذه. ويرى هذا الفريق، أيضاً، أن الأساطير تفتح آفاقاً رحبة للروح الكونية التي حبّبت وراء أسرار الفكر الحديث بكل تعريفاته المأمنة ومنطقه الذي يفتقر إلى الروح<sup>(١)</sup>.

ويرى البعض، من أمثال تايلور وفريزر، أن الأسطورة تعبر عن الجزء المسمى من أصل البشرية والكوارث الطبيعية (مثل الفيضان، والبراكين، والأعاصير، والزلازل) التي حلت

بالمجتمعات البشرية، وغير ذلك من أحداث التاريخ البكرة وهو ما يعنى في رأينا أن الأسطورة قراءة للتاريخ تصال تعويض الجزء الذى نسيته الذاكرة الإنسانية الجامعة. وثمة تناول للأساطير يميل إلى التفسير الاجتماعى بدرجة أكبر، بذاه مارس M. Mauss، ويدور كاه ويعلمه ليغى شتراوس وليش. ويرى أن الأسطورة وسيلة لشرح تناقضات النظام الاجتماعى والعلاقة بين السلطة والقرعة<sup>(٢)</sup>.

وما يزال الكثيرون ممن يكتبون في موضوع الأساطير يأخذون بالتعريف النقدي الحقيقى للأسطورة ويرون أن الأساطير... قصص وحكايات عن الآلهة ينبغي تمييزها عن الحكايات الشعبية التي يكون الأشخاص الفاعلون فيها من البشر... كما أن هناك علماء آخرين عرفوا الأسطورة بأنها... شكل ضرورى ويكون للتعبير إبان تلك الفترة البكرة من تاريخ التطور العقلى للبشرية، وفيها تعزى الأحداث التي لا يمكن تفسيرها، أو شرحها، إلى التدخل المباشر من جانب الآلهة... ويرى هذا الفريق من العلماء أنه غالباً ما يتم ربط هذه الأحداث بالظواهر الطبيعية، كما أن الموضوعات السائدة في الأساطير تكتم بعدم المطلقة. وتقول إيديث، الباحثة المتخصصة في الدراسات الكلاسيكية، إن الأسطورة الحقيقية لا علاقة لها بالدين، لأنها محاربة لتفسير شيء ما في الطبيعة، وشرح كيفية التي جاء بها كل ما في الكون إلى الوجود<sup>(٣)</sup>. وهناك من يرى أن الأسطورة تفسير لعلاقة الإنسان بالكائنات، أى أنها رأى الإنسان فيما كان يشاهد حوله وهو في حال البداية الأولى؛ فالأسطورة مصدر أفكار الأولين، وهي الدين والتاريخ والفلسفة جميعاً لدى القدماء. وهي ليست بدائية أو خاطئة بل إنها فكرة تاريخية بدائية سبقت في قالب الإطداب والمغلااة تأكيداً لأهمية الرمز الذى تحمله<sup>(٤)</sup>.

وهناك مدارس كاملة من علماء الأساطير المحدثين الذين يجادلون بأن الأسطورة ترتبط برباط وثيق مع الطقوس والشعائر بحيث ينهبون إلى القول بأن الأساطير لم تكن شيئاً سوى الطقوس منطوقة بالكلمات، وأن الأساطير والطقوس وجهان لعملة ثقافية واحدة. ومن ناحية أخرى، نجد من بين مؤرخي الأديان من يزعم أن الأساطير القديمة كانت في بداياتها عبارة عن حكايات خيالية تطورت من أجل تفسير طبيعة الكون، ومصير الإنسان وأصول العادات والتقاليد والمعتقدات والممارسات الاجتماعية السائدة. ومن أجل المساعدة في تفسير أسماء الأماكن المقدسة والأفراد البارزين. كذلك فإن هناك من علماء النفس من يرى في الأساطير القديمة عناصر يمكن أن تزيح الغطاء عن العقل الباطن

الجمعي لبني الإنسان. ويرى بعض علماء اللغة والفيلولوجيا أن الأسطورة «مرض من أمراض اللغة، وأنها نتاج لبأس الإنسان وإحباطاته لأنه حاول، دون جدوى، أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه»<sup>(٥)</sup>

هذه هي أهم التفسيرات والشروح والمفاهيم التي صاغها الباحثون والعلماء في فروع العلم الإنساني والاجتماعي حول الأسطورة ومعناها ودلالاتها. ومن الواضح أننا نواجه مشكلة التحديد الجامع المانع الذي يهرب منا كلما أردنا تعريفاً في الدراسات الإنسانية والاجتماعية. وتظل المشكلة قائمة لأن المتخصصين في كل فرع من فروع هذه الدراسات سوف يضعون التعريف الذي يناسب مجال عملهم ويقدم لهم التفسير الذي يساعدهم على الإفادة به في مجالهم البحثي. ومن الواضح أن هذه التفسيرات والشروح والمفاهيم التي دارت حول الأسطورة قد اعتمدت على كيفية قراءة نصوص الأساطير الأصلية بالشكل الذي دونت به في سجلات الشعوب القديمة. ويغض النظر عن التفسيرات المختلفة للأسطورة<sup>(٦)</sup>، فإن ما يهمنا هو أن الأسطورة كانت بمثابة «القراءة، الأولى والأولية لتاريخ الإنسان» وهي قراءة تعريضية ورمزية في آن معاً. إذ كانت القراءة الأسطورية لتاريخ تعريضاً عن غياب «المعاني التاريخية» الجزئية التي لم يسجلها الإنسان في بواكير رحلته، التي لم تلم بعد، في حساب الزمان. إذ بدأ تدوين «بعض» منجزات البشرية في «بعض» الأماكن من هذا العالم، في عصر الكتابة فقط. ومن ثم، فإن التاريخ المكتوب يحوى سجلاً ناقصاً لما أنجزته البشرية في بعض مناطق العالم خلال الخمسة آلاف سنة الأخيرة من وجود الإنسان على سطح كوكب الأرض وهي فترة تساوي ولحداً بالمائة من زمان الإنسان حسب تصور العلماء<sup>(٧)</sup> فإذا كان ذلك كذلك، علينا أن نتصور مدى ما كانت عليه حاجة الإنسان لمعرفة ماضيه من ناحية، ومدى تصور إمكانياته وضعف ومثاله في البداية عن ثلبية هذه الحاجة من ناحية أخرى.

هكذا، إذن، كانت الأسطورة وسيلة الإنسان الأول «لكي يعرض» هذا النص في معرفة ماضيه بما يحويه من أصول الكون والظواهر والأشياء المسألة أمام ناظره في الطبيعة، أو لتفسير العقائد والعادات والتقاليد والممارسات الاجتماعية، وشرح المؤسسات والقوانين والأفكار والقيم الحاكمة داخل الجماعة الإنسانية. ولم يكن ثمة بديل عن الأسطورة التي قامت بهذه الوظيفة الاجتماعية الثقافية الضرورية ولذلك ظهرت أساطير الخلق والأصول عند كل شعوب الأرض لكي تقدم الإجابة المناسبة على الأسئلة المثقة التي طرحها على

نفسه، أو طرحت نفسها عليه. ولعل هذا هو السبب في أن البعض يعتبرون الأسطورة أم العلوم والمعارف الإنسانية عامة، وأن للتاريخ، باعتباره علماً، ولد من رحم الأسطورة ونشأ في حجرها.

من ناحية ثالثة، كانت الصياغات الأسطورية «قراءة رمزية» للتاريخ بقدر ما كانت «قراءة تعويضية» فالأسطورة تعبير عن وعي الجماعة الإنسانية بذاتها، وإدراكها لهويتها، كما أنها تعكس بناء الحياة الاجتماعية وعلاقة المجتمع بعالم الآلهة والقرى الغيبية<sup>(٨)</sup> ولأن أساطير العالم القديم تتألف، غالباً، من حكايات الآلهة والأبطال الفارقين، ميلادهم ومماتهم، الحب والكراهية، النصر والهزيمة، فضلاً عن أعمال الخلق وأفعال التدمير، كما تهتم بخلق الكون وتنظيمه، وتكوين الإنسان وتشكيله، وتأسيس الحضارات والأمم، فإن هناك تشابهاً في موضوعات هذه الأساطير. ومع ذلك فإنها تختلف اختلافاً بدياً من حيث اختيار الموضوعات الفردية وتناولها بالشكل الذي يتسق مع التاريخ والثقافة والجماعة الإنسانية التي أنتجتها، أي أن الأسطورة تعبير رمزي عن جزء من تاريخ الجماعة وثقافتها المتمايزة.

لقد أخذت الأساطير تظاهر البنية الطبيعية في فرائها «الرمزية» لتاريخ الإنسان في الكون إذ حاولت الأساطير الأولى أن تفسر ما مصعب على الإنسان إدراكه في بداية رحلته الكونية، بيد أنها عجزت عن توضيح البعد الزمني والبعيد المكاني في هذه القراءة الأسطورية للتاريخ الإنساني. ذلك أن الزمن في الأسطورة متدخل دونما تحديد لأن بداها يقوم على أسس أن زمانها لم ينته، بل مازال مستمر لأن الإنسان في حاجة متجددة إلى ما تقوم به الأسطورة من وظيفة ثقافية/ اجتماعية. ومن ثم، فإن الفكرة الأسطورية عن الزمن فكرة كيفية مجسمة، وهو ما يدايب الرموز التي تعملها، على حين أن الفكرة التاريخية عن الزمن فكرة كمية مجردة بحيث تناسب التداعيات الزمنية للأحداث التي يسجلها التاريخ ويهتم بتفسيرها<sup>(٩)</sup>. إذ إن الأسطورة، بقراءتها التعويضية والرمزية لتاريخ الإنسان للباكر، لا تعرف الزمن بوصفه تتابعاً للحظات زمنية متشابهة متعاقبة (مثل الأيام والشهور والسنين والقرون)، ولذلك فإن الإنسان الأول عندما استعان بالقراءة الأسطورية للتاريخ، لكي يضع تصوراً للماضى يجيب على أسئلته العائرة المحيرة، لم يعرف فكرة الزمن الذي يشكل قاصدة الظاهرة التاريخية وإذا كان هناك من يصف علم التاريخ اليوم بأنه «علم مزمين» بمعنى أن الزمن يمثل قاعدة التاريخ وإطاره وأن البحث التاريخي يجب أن يهتم بالعقاب

الزماني، فإن القراءة الأسطورية للتاريخ أغفلت الزمن تماماً لسبب بسيط هو أن الإنسان لم يكن يهيمه أن يعرف «متى» حدث ما حدث، ولكنه كان يريد أن يعرف «ماذا» حدث في الماضي الذي لم تسجله ذاكرته.

ومن ناحية أخرى، فإن علاقة الأسطورة بالمكان هي نفسها علاقة البناء الفني برموزه أي إن الأسماك الحقيقية في هذا العالم لا وجود لها في الأسطورة؛ ذلك أن المكان، أو البيئة الطبيعية رمز لما تمثله الأسطورة من المصنمين والدلالات والمفزى، ولكنه ليس مكاناً حقيقياً، كما أنه ليس مسرحاً طبيعياً لأحداث الأسطورة التي تجري خارج حدود المكان وخارج إطار الزمان.

هكذا، إذن، كانت القراءة الأسطورية للتاريخ نتاجاً لنقص المعرفة بالماضي أساساً. وربما يكون الأمر بحاجة إلى مزيد من البسط والتوضيح في هذه النقطة، فطلي الرغم من أن الفترة التي سجل فيها الإنسان جزءاً من إنجازاته خلال الخمسة آلاف سنة الأخيرة من وجوده على سطح هذا الكوكب فطرة بالغة الضائلة بالنسبة لتاريخه في الكون، فإن هناك صوباً خطيرة وقصوراً شديداً يشوب هذا التسجيل كما أن الصورة التي تخرج بها من هذا التسجيل صور فوضوية مريكة - بسبب جزئيتها - بحيث يصعب أن نجد فيها نموذجاً يمكن من خلاله تفسير التاريخ الإنساني، كما يصعب أن نجد فيها اتجاهات مرشدة إلى حركة التاريخ، وعلى الرغم من أن علم الآثار ساعدنا كثيراً في كشف غوامض الفترة السابقة على عصر الكتابة، فإن علم الآثار نفسه علم حديث نسبياً ولم يعرفه الإنسان سوى في القرنين الأخيرين من عمر البشرية. ويقودنا هذا بالضرورة إلى تقدير الدور الذي قامت به الأساطير في «قراءة» تاريخ ما قبل التاريخ المكتوب. - ذلك أن الأساطير في قراتها لتاريخ الفترة السابقة على الكتابة كانت من أهم «الأدوات الثقافية» التي طورها الإنسان وحسبها لكي تساعد على البقاء.

لقد نجح الإنسان في البقاء والتكاثر بفضل الأدوات التي ابتكرها وطورها لكي تعينه على الحياة سواء كانت تلك الأدوات أدوات مادية أم ثقافية أم روحية. وتعلم الإنسان أن يستخدم تلك الأدوات مطما تعلم كيف يتنكرها من قبل -يفضل أدوات الإنسان كان يتحدد شكل الفعل أو رد الفعل، الذي يصدر حته تجاه العالم الخارجى بيد أن ابتكار تلك الأدوات المادية والروحية، واستخدامها وتطورها، استغرق زماً طويلاً وتجارب حافلة بالمحاولات والأخطاء والانتطاعات والتذكر والمعارفات، ذلك أن مجرد استخدام شظية من حجر صلب

سلاحاً كان ثمرة تجربة طويلة؛ فما بالنا بالأدوات الأشد تعقيداً؟ ولأن الإنسان كائن اجتماعي فهو يولد بالفطرة وراثاً للتقاليد والعادات والخبرات والمارسات الاجتماعية.

وإذا كانت أدوات الإنسان المادية نتاجاً اجتماعياً في حد ذاتها حسبما يقول أحد علماء الآثار<sup>(١٠)</sup> فمن المؤكد أن أدواته الثقافية والروحية كانت نتاجاً اجتماعياً وثقافياً توارثته الأجيال وهكذا كانت كل من الأدوات المادية والأدوات الشفافية والروحية، التي نقلتها خبرات تراكمية من جيل إلى جيل يليه، سلاح الإنسان الذي أعانه على البقاء والتكاثر على سطح هذا الكوكب، وإحكام السيطرة عليه تدريجياً. والأسطورة كانت واحدة من أدوات الإنسان الثقافية والروحية تفهم لغز الوجود في الكون عندما كانت أدواته الأكثر تقدماً ما تزال في طور التكوين، فمن عباءة الأسطورة خرج العلم والفلسفة والقانون والفن وغيرها من أدوات الإنسان الثقافية والروحية التي تسد وجوده في الكون حالياً. فقد لجأ الإنسان إلى الأسطورة عندما كان العقل البشري في طور طفولته الأولى، ولم يكن رصيده من الخبرات المعرفية كافياً لأن يقدم له الإجابات المناسبة التي تهدي من قلقه الوجودي. ويمرور الزمن زادت خبراته المعرفية بحيث اتخذ العلم وسيلة تفهم الكون.

فالإنسان هو للكائن الوحيد بين خلق الله الذي يدرك ماهية الزمن، ويفهم مسيرته من أن لآخر (الماضي، الحاضر، المستقبل) ويفيد من عملية مرور الزمن، بحيث يكسب مزيداً من الخبرات كلما مر عليه الزمن، ولأن الإنسان يتوارث الخبرات المعرفية والاجتماعية فإن المجتمع الإنساني يتقدم بفعل التراكم المعرفي الذي يوفر على كل جيل مشقة البدء من البداية نفسها، ففي المجتمعات الإنسانية وحدها يرث الجيل اللالحق خبرات الأجيال السابقة ويضيف إليها، وبهذا تقدم الإنسان في رحلته عبر الزمان. وهو مالا يحدث بطبيعة الحال في جماعات الحيوان، أو الطيور، أو الأسماك، أو النباتات؛ إذ لا يمكن لأشراب البهائم، على سبيل المثال، أن تفيد من عملية مرور الزمن بحيث تكسب أية خبرات توارثها للأجيال التالية، كما تحتفظ أشجار المانجو، مثلاً، بخصائصها الطبيعية جيلاً بعد جيل دونما تغيير. والإنسان هو الذي يتدخل لتغيير الصفات الوراثية في الكائنات الأخرى بفضل العلم والخبرات المعرفية التي تراكمت لديه عبر الزمان.

وما نريد قوله هنا إن الإنسان حين يرث خبرات السابقين، يجد نفسه بحاجة إلى أدوات ثقافية وروحية تبرر استمرارها وتضمنه بها إذا ما كانت ضرورية لحياته الاجتماعية، هذه

الأدوات الثقافية والروحية تساعده على شرح أصول موروثاته، وتكوين الإيديولوجيا التي تساعده في حاضره ومستقبله. وكانت الأسطورة إحدى أهم أدوات الإنسان لفهم هذه الموروثات وتبرير استمرار بعضها.

من ناحية أخرى، فرضت الحياة الاجتماعية على البشر اختراع اللغة، أى تلك الأصوات التي تعمل معاني ثم الاتفاق عليها، وبالاتفاق باتت تلك الأصوات دلالة على أفعال، أو صارت رموزاً لأشياء مادية ولا مادية، ومن المحتمل أن الكلمات الأولى لبني الإنسان كانت هي تلك التي تعمل معاني الأشياء المأللة أمامهم. وفي رأى بعض العلماء أن شكل الشفاه في نطق بعض الكلمات يشي بمحاولة تقليد المحي الذي عمله الكلمة، لأن هناك تشابهاً بين كلمات الديابيين ومعاينها<sup>(١١)</sup> ولأن اللغة تنقل الموروث الاجتماعي وتشكله، مثلما يشكلها المجتمع ويطورها، فإنها أكثر من مجرد وسيلة لنقل التراث لأنها لا تكفي بالنقل وإنما تؤثر فيهما لتقله ويؤدى هذا بالضرورة إلى أن تكون اللغة من بين عناصر رؤية الجماعة لذاتها، أى أنها من أهم عناصر تكوين الإيديولوجيا التي تحركه الجماعة الإنسانية في إطارها على حد تعبيرنا الحديث. فمن الواضح أن الإيديولوجيا لتأج اجتماعي تكفلت اللغة بصياغته، والسبب في ذلك أن اللغة ليست مجرد نتاج للحياة الاجتماعية من ناحية، كما أن التفكير في معانيها لا يمكن أن يتم بمعزل عن السياق الاجتماعي من ناحية أخرى، وفحصاً عن ذلك، فإن الأفكار التي تعملها للغة لا يمكن أن تصير أفكاراً حقيقية، ولا يمكن أن تكتمل أية قوة تأثيرية، مالم تحظ بالقبول الاجتماعي.

والإيديولوجيا - بصرف النظر عن تعريفاتها المختلفة - هي التي تجعل المجتمع متماسكاً وتبرير التصرفات الاجتماعية إزاء الآخر وإزاء الذات، فهي رؤية المجتمع لذاته ولدوره وعلاقته بالآخر، ومن هذه الناحية نجد الإيديولوجيا منعكسة على نتاج المجتمع الثقافي والروحي، وهو ما يصدق على أساطير المجتمع بطبيعة الحال. فالأسطورة - كما أسلفنا القول - تعبير رمزي وتعبيري عن الهوية والذات الاجتماعية.

إذاً انتقلنا من هذه النقطة إلى طبيعة «القراءة الأسطورية» للتاريخ، وخصائصها ووجدنا أن هذه القراءة أغفلت دور الإنسان في الفعل التاريخي؛ ذلك أن التراث البشري المبكر في «قراءة التاريخ» - ولست كتابته التاريخ - اتسم بذلك الخلط المثير بين فعل البشر وفعل الآلهة والقوى الغيبية، ومن ثم جاءت «الكتابات التاريخية الأولى في حقيقة أمرها «قراءة»

لأحداث غير مفهومة وقعت في زمن سحيق فتمسبتها إلى الآلهة لأنها لم تستطع أن تفسرها بحيث تسمها إلى البشر، والسبب في ذلك أن «القراءة الأسطورية للتاريخ»، لم تستطع في تلك الفترة المبكرة من تاريخ العقل البشري أن تكشف العلاقة السببية الموضوعية داخل تلك الأحداث وفي هذه «القراءة» لم يكن للبشر يمثلون عنصراً من عناصر القوة والنشاط والفعل؛ بيد أنهم كانوا وسيلة هذا النشاط وأدواته المسخرة بأيدي الآلهة<sup>(١٢)</sup>.

وهكذا كانت القراءة الأسطورية للتاريخ، والتي حملتها المصطلحات التاريخية المبكرة، محاولة لتبرير سلطة حكومات الآلهة، أو أشياء الآلهة، التي خضعت لها الشعوب في الزمن القديم، فقد زعم حكام كديرون أنهم من نسل الآلهة، أو أنهم وسائل بين البشر المحكومين والآلهة. ولم يكن ممكناً لفعل هذه السلطة الاستبدادية المطلقة التي تمتع بها الحكام قديماً أن تلقى القبول والرضى من المحكومين دون إنصاف نوع من القدسية عليها. ومن ناحية أخرى، لم يكن ذلك ممكناً بدون الأساطير التي تدعم هذه المزاعم وتمكي عن الأصول والبدائيات التي خرج منها النظام السياسي والبناء الاجتماعي. ولأن التاريخ لم يكن قد نزل من عواطفه الأسطورية لكي يسجل قصة الإنسان في الكون وسعيه لنهاء الحضارة، إذا كانت الأسطورة تحكم التاريخ وتصيغه بصيغتها فالأسطورة في هذه الحال «قراءة» لتاريخ مقدس تلعب فيه حكومات الآلهة وأشباه الآلهة الأدوار الرئيسية، وليس للإنسان فيها غير دور المفعول به.

كان التطور التالي في تاريخ الأسطورة، بعد اهتمامها بالخلق والأصول، أن تنزل من سماء الآلهة والعبوديات إلى عالم الإنسان، فبدأت «تقرأ» تاريخه وفق شروطها وفي إطار رموزها، ويذهب بعض الباحثين إلى القول بأن الأساطير «تسجل تاريخي» للأحداث التي جرت عبر ماضى الجماعات الإنسانية والشعوب، على حين يذهب البعض الآخر إلى القول بأن الأسطورة تعكس «تاريخاً قديماً متوارثاً بالتقليد الشفاهي بين الأجيال المتعاقبة»<sup>(١٣)</sup> ولما كان الزأى، فالواضح أن الأسطورة تصمم التاريخ بشكل أو بآخر. وفي رأينا أن الأسطورة لا تصمم التاريخ كله، وإنما تحمل «نواة تاريخية» تتولى تفسيرها وشرحها. وغالباً ما تكون هذه الصياغات الأسطورية لهذه «النواة التاريخية» محملة بتركمات تعبر عن وجدان الجماعة التي أنتجتها، كما أنها في الوقت نفسه تعبير عن الذات والهوية في قالب رمزي يناسب بناء الأسطورة فهي ليست تجسيداً «للواقع التاريخي»، وإنما هي «قراءة» تتناول تفسير هذا الواقع التاريخي برموزها وداخل إطارها.

قامت عليه الديانة ببلاد النهرين فيما بعد، ففي غضون الألف الثالثة قبل الميلاد طور السومريون أفكاراً دينية ومفاهيم روحية تركت تأثيراً لا يمكن إنكاره على ديانات العالم الحديث<sup>(١٩)</sup>. وتكشف الأساطير السومرية عن أن السومريين كانوا يرون في مجمع الآلهة شكلاً عظيماً من أشكال المجتمع البشري بحيث تدخل كل منهما في الآخر، فإلنسان يأخذ بنهاية من الآلهة على حين تقدر الآلهة من البشر إذ إن السومريين لم يتصوروا أن هناك إلهاً واحداً هو مصدر القوة والسلطة، وإنما تصوروا أن هناك مجموعة من الآلهة على نمط المجتمع البشري<sup>(٢٠)</sup>.

لقد لعب السومريون دوراً مهماً في حضارة بلاد الرافدين عموماً، ومن ثم فإن فكرة التاريخ لديهم تشكل أحد المفاتيح المهمة لفهم «القراءة الأسطورية» لتاريخ تلك البلاد إذ كان الفرد في العراق القديم واعياً بماضيه لأنه كان مشغولاً على الدوام بتسجيل تفاصيله بحيث يستخرج منه درساً عملية محددة. حقيقة أنه لم يكن لديهم هذا «التاريخ» الذي نعرفه الآن، ولكنه بالنسبة لهم كان شيئاً يأتي ضمن قضايا أشمل، مثل قضايا الحياة والموت، كما تجلت في الماضي وكما سجلتها الأساطير، وهي بهذا مرتبطة بالماض، منعكسة على المستقبل، فقد كان الحس التاريخي في بلاد الرافدين القديمة شيئاً يمكن أن يعيشه الناس، لا أن يفكروا فيه<sup>(٢١)</sup> وهناك أدلة كثيرة على الاهتمام بالماضي في هذه البلاد، والتكثير منها ذو مدلول تاريخي مباشر، مثل القوائم الملكية، والمؤرخات والحواريات، فضلاً عن المؤلفات الأدبية التي نسجت فيها الحقائق التاريخية المجردة بالأساطير والحكايات التاريخية الملحمية، ذلك أنه كان على الأدب أن يتوجه صوب الماضي لأن أكثر موضوعاته شعبية كانت مهمة بحد ذاتها.

ولعل أكثر الأمثلة وضوحاً على هذا ملمحة جلعاش التي جسدت الجمع بين الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، فالملمحة «عمل تاريخي يسجد شخصية من أهم الشخصيات التاريخية في بلاد النهرين»<sup>(٢٢)</sup> فالبلط جلعاش هو أحد ملوك بلاد النهرين في العصر السومري؛ إذ أثبتت الحفريات الأثرية وجود ملك يدعى جلعاش عاش حوالي منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، وهو الملك الخامس في قائمة ملوك سومر، ولأن المعروف من المصادر التاريخية التقليدية قليل عن هذا الملك، فقد صار هو البطل المطلق للأسطورة السومرية، وبهذا كانت القراءة الأسطورية لتاريخ هذه الشخصية تعريضاً لنقص المعلومات التاريخية.

وليس معنى هذا أن الأسطورة نتاج للخيال المجرد، بل هي ترجمة لملاحظات واقعية ورصد لحوادث تاريخية، ولكن في إطار في يخدم الأهداف الثقافية / الاجتماعية التي يحتاج المجتمع إلى تحقيقها من خلال أساطيره ولم يكن ممكناً أن نعرف شيئاً عن تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة سوى عن طريق الأساطير التي حملت لنا الأحداث التي جرت في عصور سحيقة تسبق «التاريخ المكتوب». وربما يكون هذا هو السبب في أن البعض يرى أن الأساطير... «نظام فكري متكامل استوعب قلق الإنسان الوجودي، وترقته الأدبي لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه»<sup>(٢٤)</sup>، ومن يبحث في الأساطير سيد في ثاباها مادة تاريخية ثرية.

فالأساطير التي تتحدث عن الطوفان، أو التدمير بالثأر السامرية، أو الأعاصير والعواصف التي تتسم بالشمولية، وتكرر في تاريخ معظم الشعوب، دلالة على تجارب تاريخية وخبرات عاناها الجنس البشري في براكير وجوده على كوكب الأرض<sup>(٢٥)</sup>، ومن المهم أن نلاحظ أن أساطير الخلق والتكوين قد سرّبت بعض تفاصيلها في الكتابات التاريخية اللاحقة بشكل يكشف عن مدى تأثير الأسطورة المتوارث في المنطقة العربية، خاصة أساطير الخلق والتكوين السومرية<sup>(٢٦)</sup>.

ويقودنا هذا إلى الحديث عن أساطير بلاد الرافدين (العراق) القديمة إذ ترجع حضارة بلاد العراق القديمة إلى عصور سحيقة ربما عدة قرون قبل سنة ٣٠٠٠ قبل الميلاد، وقد ظلت هذه الحضارة قوة نشطة حتى العصور الهيلينية؛ أي إلى ما بعد الإسكندر الأكبر. وعلى الرغم من أن عصور ما قبل التاريخ المكتوب في هذه الحضارة قد درست من بعض جوانبها دراسة جيدة بفضل علم الآثار، فإن للجوانب الثقافية والاجتماعية ما تزال غامضة إلى حد ما. أما الفترة التاريخية فإن وثائقها متوفرة بفضل معرفة الكتابة<sup>(٢٧)</sup>. ويجدر بنا أن نلاحظ أن حضارة بلاد الرافدين القديمة قد اتسمت بالتساق أسمى في بنائها على امتداد تاريخها على الرغم من التنوع الكبير بين الشعوب التي شاركت في بناء هذه الحضارة إذ إن بلاد الرافدين لم تكن مثل مصر أو فلسطين وطناً لتصور واحد متجانس، وإنما عبرت أراضيها مجموعات جنسية عديدة، وربما كانت هناك أكثر من جماعة إثنية تهايشت معاً في وقت واحد، فالسومريون والآشوريون والبابليون هم المعروفون أكثر من غيرهم بيد أنه كانت هناك أيضاً أجناس أخرى غيرهم.

ويرجع الفضل إلى السومريين في الحفاظ على هذا الاتساق<sup>(٢٨)</sup>، كما أن الديانة السومرية كانت الأساس الذي

الإغريق بحوالى ألف وخمسمائة سنة (٢٧) وتكمن أهميتها فيما تحويه من الدلالات التاريخية والدينية والأنثروبولوجية.

وقد انحدرت الأساطير والملامح الأكادية (أى البابلية والآشورية) من الأساطير السومرية وأخذت عنها النماذج والصنوعات بشكل مباشر. فأسطورة «نزول عشتار إلى العالم السفلي»، وقصة «الطوفان»، كما رويها في ملحمة جلجامش، مأخوذتان من أصول سومرية معروفة بل وإن الأساطير البابلية والآشورية التى لا نجد لها مقابلًا سومريًا تحتوى على موضوعات أسطورية تمكس التأثيرات أو الأصول السومرية فضلًا عن أن معظم الآلهة المتداخلة فى هذه الأساطير من ضمن مجمع الآلهة السومري أصلاً (٢٨). بيد أن هذا لا يعنى أن الأساطير الأكادية كانت تقليدًا فنيًا للأساطير السومرية؛ إذ أبدع كل من البابليين والآشوريين فى الموضوع وفى عبك الأسطورة أيضًا.

وأشهر الأساطير الأكادية هى أسطورة الخلق، وهذه الأسطورة الشعرية لم يكن هدفها أن تحكى قصة الخلق بقدر ما كان هدفها أن تسجد الإله مردوخ البابلى ومدينة بابل، ولكن فى سياق هذا الهدف تحدثت عن أفعال مردوخ فى الخلق، وهى بهذا مصدر أساس عن الأفكار الكونية للأكاديين (٢٩) وتجتلى فى قصيدة الخلق البابلية القراءة الأسطورية لتاريخ بابل الباكر إذ كان الشعراء الأكاديين بشعرون بالحرية فى أن يعدلوا الأفكار الكونية السائدة بالشكل الذى يناسب الحاجة الثقافية/ الاجتماعية الآتية ويقدم قراءة جديدة لأفكار قديمة (٣٠).

بيد أن ما يهمنى هنا ليس عرض الأساطير فى العراق القديمة، وإنما بيان أنها كانت «قراءة» للماضى بشكل ما؛ إذ كانت تصوراتهم ترى أن الأمور تجري على الأرض بتوجيه من السماء فالحكام الذين لا ترضى عنهم الآلهة كانوا يجلبون المصائب على بلادهم، كذلك كانت نهاية أية أسرة حاكمة تعبير نتيجة مباشرة لعدم رضا الآلهة، فقد كان النظر إلى الماضى يقوم على أساس أن كل أسرة حاكمة كانت بمثابة أداة تستخدمها الآلهة لتحديد ما يجرى على الأرض وربما أرسلت الآلهة، بين الحين والآخر، شعبًا غريبًا لغزو البلاد. (٣١)

أما المفاهيم الأسطورية المصرية للقديمة فقد حاول الإنسان أن يتخذ منها أدراك لفهم شكل ما، أو أحداث ما، أو مجموعة من الأشخاص، أو سلسلة من الأحداث، كانت تبدو وكأنها تنتمى إلى للعالم المقدس ولكن فى مصطلحات بشرية. وتجبر «العالم المقدس» يتضمن كل ما لا يمكن شرحه مباشرة

وفى رأى الدكتور محمد خليفة أن هذا «يوضح الدور الذى يلعبه الأدب كمصدر للتاريخ وقد أثرت انشكرك حول القيمة التاريخية للأساطير والملامح القديمة نظرًا لما يرد فيها من أوصاف غير واقعية، ولا اعتمادا على الخيال والرمز وتحويلها للشخصيات إلى غير ذلك من الأمور التى تبعد بالأسطورة عن الواقع الفعلى لحياة شخصها ومع ذلك فهذا كله لا يعنى أن الأسطورة ليست لها قيمة تاريخية. فالحقيقة أن الصلة بين الأسطورة والتاريخ صلة قوية تتم ضرورة الاستفادة من المادة الأسطورية كمصدر للمادة التاريخية فالأسطورة تعبير أدبى عن أنشطة الإنسان القديم الذى لم يكن قد طور بعد أسلوبًا للكتابة التاريخية يعينه على تسجيل أحداث يومه...» (٣٢)

هذا الرأى، الذى نوافق عليه، يتسجم مع ما ذهبنا إليه فى الصفحات السابقة عن الوظيفة الاجتماعية/ الثقافية للأسطورة من حيث كونها «قراءة» للتاريخ وهى «قراءة تعويضية» و«قراءة رمزية» فى أن واحد. ويصدق هذا على ملحمة جلجامش التى تبرز عن الكثير من أنشطة إنسان بلاد الرافدين. وباعتبارها نموذجًا للتفكير الأسطوري فى بلاد النهرين، اشتملت على الأحداث التاريخية القديمة كما اشتملت على عناصر أخرى من عناصر نشاط الإنسان فى العراق القديم.

نقد كانت للسومريين أساطيرهم (٣٤) كما كانت لهم فى تاريخهم الباكر عصور البطولية التى مرت بها شعوب أخرى كثيرة، وقد تجلت روح عصر البطولية فى الملاحم الشعرية، وربما كانت هذه الملاحم تروى بمصاحبة آلة موسيقية بسيطة بهدف تسلية رجال البلاط أو فى المناسبات الاحتفالية (٣٥)، ومن الطبيعى أن آيا من هذه الملاحم البطولية لم يصلنا فى شكله الأصلى، لأنها قد ألفت عندما كانت للكتابة غير معروفة تمامًا، أو لم تكن تهم الراوى الأمى كثيرًا. وملامح الإغريق والهنود والجرمان المكتوبة من عصورهم البطولية ترجع إلى فترات تاريخية متأخرة زمنيًا إلى حد كبير، وتتألف الملحمة السومرية من قصص منفردة غير مترابطة، تختلف فى أطرافها، وكل منها متقدمة فى إطار قصة بعينها، وليست هناك محاولة لربط هذه القصص أو نسجها فى وحدة أكبر، ويحدد الباحثون تسع ملاحم سومرية تختلف أطرافها ما بين أقل من مائة سطر إلى أكثر من ستمائة سطر (٣٦) وملامح ذكرنا من قبل، كانت ملحمة جلجامش من أهم هذه الملاحم التى تركت أثرًا باقيا على مر الزمان. وتعتبر ملحمة جلجامش من أقدم الملاحم التى عرفها الأدب الإنسانى؛ فهى تسبق أقدم ملاحم

بالعقل البشرى والشعور الإنسانى. وبطبيعة الحال، كانت هناك أشياء كثيرة تنتمى إلى العالم المقدس وفقاً لتصورات المصرى القديم مثل السماء والشمس وغيرها، مما استعصى آنذاك على التفسير العقلى المباشر.

واستخدام الرمز فى الأسطورة المصرية القديمة - وغيرها - برهان على محاولة الإنسان جعل عنصر من عناصر العالم المقدس، مفهوماً بالمصطلحات البشرية، أى بالعقل البشرى، على الرغم من أن هذا العنصر قد لا يكون متسقاً بالضرورة مع قوانين الطبيعة.

أما المفاهيم الأسطورية المصرية القديمة فربما اتخذت شكل الكلمات (الترانيم - الصلوات - الطقوس) أو الأفعال (المروض المسرحية والشعائر الأخرى) أو الأشياء المادية والصور (الطقوس، التلبات، والأجسام السماوية)، أو فى الكائنات الحية (الملك والحيوانات). واستخدم الحكاية لغرض سحرى يشير إلى حقيقة أن الحكاية الأسطورية يمكن أن تكون مؤلفة لهذا الغرض بحدوثه، أو مجرد التلمية. ومن ناحية أخرى، يبدو أن سياق الطقوس والشعائر والترانيم التى تدور حول أسطورة ما، ربما كان يخلق صورة أخرى من الحكاية الأسطورية. فضلاً عن أن التلب بالكلمات قد يخلق تفاصيل جديدة للمفهوم الأسطوري<sup>(٣٧)</sup>. والفلاحة أن الأساطير المصرية القديمة كانت تمس واقعاً أكثر من كونها خيالية أو شاعرية، أى أنها عبارة أخرى كانت «قراءة» للتاريخ أو الماضى تعمل من الرموز والمفاهيم والدلالات ما يساعد الإنسان المصرى القديم على فهم الكون من حوله.

ولا توجد فى اللغة المصرية القديمة كلمة قريبة من كلمة «تاريخ» بمفهومها المعاصر، كذلك لا يوجد أى نص مصرى قديم يمكن أن نقول إنه يعبر عن «فكرة التاريخ» بدارلها الحالى ومع ذلك فإن من الواضح أن المصريين كانوا شديدي الاهتمام بأصل الكون وبآلهتهم وبالعبادة بعد الموت، فضلاً عن حرصهم على تدوين وحفظ التقارير التى تحدثت عن ماضيهم باعتبارهم «أمة» إذ سجل ملوكهم بحرص ما يمكن أن نسميه حقائق التاريخ العام<sup>(٣٨)</sup>. كما أن الأفراد توشروا مشقة كبيرة لى يحفظوا حقائق التاريخ الشخصى الذى يمكن أن يسوغ عليهم قدراً من الشرف.

وكان هناك اعتقاد مصرى قديم بأنه قبل الملوك بزمان طويل كانت الآلهة تحكم مصر فى نظام زمنى تتابعى. وفى بعض قوائم الملوك يضع المصريون القدماء أسماء الآلهة التى

كانت تحكم على الأرض قبل أن ترحل إلى السماء، وأولى العالم السطى بل إننا نجد فى بريدة تورين الشهيرة التى تحمل قوائم الملوك، والتى يرجع أن تكون قد دوت زمن الأسرة التاسعة عشرة (القرن الثالث عشر قبل الميلاد) - نجد تحديداً لطول الفترة التى حكم فيها كل إله بعد اسمه<sup>(٣٩)</sup>، أما القائمة التى وضعها الكاهن المصرى ماينتون باللفة اليونانية، أثناء حكم بطليموس الثانى فى أواخر القرن الثالث قبل الميلاد، فإنها صنعت أسماء الآلهة التى ظهرت فى بريدة تورين. وكل من القائلين تضع بين الآلهة والملوك، أى قبل حكم الأسرات مباشرة، قائمة بـ «أسحاب المجد» الذين يسميهم ماينتون أنصاف الآلهة فقد كان ملوك ما قبل الأسرات يعرفون باسم أنبا حورس، آخر الملوك/ الآلهة، وكانوا يسمون أنفسهم إليه بحيث كان كل منهم يعتبر نفسه إعادة تجسيد لحورس نفسه<sup>(٤٠)</sup>.

هكذا، إذن، كانت أساطير المصريين القدماء «قراءة» لتاريخهم، وكانت هناك خاصية ثابتة فى رؤية المصريين للحياة والماضى كما عكستها أساطيرهم، وربما كان هذا راجعاً إلى عزلتهم الجغرافية للصبية إلى حد ما آنذاك. ولكن يبقى أن أهم عنصر فى رؤيتهم للحياة والماضى قد تمثل فى إدراكهم لأن شرط وجودهم باعتبارهم شعباً كان دائماً، وسيكون، رهناً بمشقة الآلهة التى لا يمكن لها دفعا<sup>(٤١)</sup>.

وربما يكون من المناسب ألا نعرض فى عرض أسئلة أخرى من التراث الأسطورى للمنطقة العربية؛ بيد أننا ينبغي أن نشير إلى أن أساطير هذه المنطقة كانت تحمل فى طياتها بعض «الحقائق التاريخية» التى تتصل بكل ماله قيمة فى استمرار بقاء الوحدة الاجتماعية على حد تعبير أحد الباحثين<sup>(٤٢)</sup> إذ كانت هذه الأساطير تهتم بالمشكلات العملية الضاغطة فى الحياة اليومية، التى كان الإحساس بها يتضمن أيضاً الإحساس بقرى خارج نطاق الإنسان وتبغى مراجعتها والسيطرة عليها من أجل الحفاظ على الوجود الإنسانى، وهذه حاجات دائمة للبشر جميعاً، والأسطورة بما يصاحبها من طقوس وشعائر، تسعى إلى تلبية هذه الحاجات.

وينبغى أن يكون واضحاً أن هذه الأساطير لم تكن أدباً للترفية، كما ينبغى أن يكون واضحاً أنها لم تكن تهتم بالتأملات الكونية فى بدايتها؛ على الرغم من أن ميغاسترا قد توحى بأنها تتعامل مع الكونولوجى، فضلاً عن أنها لم تكن فى البداية شروحاً للظواهر الطبيعية وتفسيراً لها؛ إذ كانت



أساطير المنطقة العربية القديمة تتناول أحداثاً تورط فيها البشر إلى الدرجة التي مست وجودهم ذاته. وفي رأى البعض أن الأساطير الشعرية لم تكن مجرد شكل من أشكال التصفية والمتعة، كما أنها لم تكن مجرد تفسير لمساائل كانت تزرق أصحاب العقول الحساسة وإنما كانت مردداً في شكل قصصى للعقائد الكونية في الحياة، والتي يجب على الإنسان أن يتواءم معها<sup>(٣٨)</sup>.

وهنا يجب أن نولى اهتماماً خاصاً لكلمة «كونية»؛ لأن الأسطورة تتعامل مع كائنية الوجود البشرى ولا تهتم بجزيائاته فالأساطير كانت محاولة جادة تعمل لبّ الحقيقة والتجربة بل إنها أكثر جدية مما نسميه اليوم «فلسفة الفرد في الحياة»؛ ذلك أن هدفها الكلى ما هو مهم بالنسبة لمعالجات الإنسان الوجودية، مادياً وعقلياً ودينيّاً. ومن ثم فإن لها جوانبها التي تتصل بالعلم والمعتقد.

وإذا كنا قد عرضنا بإيجاز لبعض أساطير المنطقة العربية فإن من الواجب أن نشير إلى حقيقة مهمة مؤداها أن المنطقة الواقعة ما بين حضارة الرافدين القديمة، وحضارة النيل القديمة لم تكن بدأت عن تأثيرات هذه الأساطير، لقد ذهب مؤرخو الأجناس إلى أن العربي والفيثيقي والآشوري والبابلي من أب واحد، بيد أن الثقافة التي كانت سائدة في الشعوب المتحضرة في العراق وإفلام ومصر قديماً ظلت بعيدة إلى حد ما عن العرب الذين كانوا معزولين نسبياً داخل صحراء شبه الجزيرة العربية. ومن ثم اختلف العرب عن حولهم في البنية الاجتماعية والاقتصادية، ولكنهم تشابهوا معهم في عاداتهم الوراثية وعقائدهم الدينية، فقد كانت عقيدة الخلق والبعث والطوفان متشابهة عند كل من العرب والبابليين<sup>(٣٩)</sup>.

هكذا، كانت أساطير المنطقة العربية متجانسة تصل تشابهات ومتوازيات كثيرة؛ لا غرو، فإن الأصول «للتاريخية» القديمة لشعوب هذه المنطقة واحدة ولذلك جاءت «القراءة» الأسطورية لهذه الأصول التاريخية متضمنة موضوعات متشابهة وأفكاراً ومفاهيم متماثلة في كثير من الأحيان.

تبقى في هذا الفصل بعض الملاحظات الختامية حول طبيعة «القراءة» الأسطورية للتاريخ، ومغزاها ودلالاتها.

وربما يكون مفيداً في هذا الصدد أن نشير إلى أن العلاقة بين الأسطورة والتاريخ علاقة جدلية وطيدة فالأسطورة هي الأب الشرعى للتاريخ، أو لنقل إن التاريخ فرخ من أفراخ

الأسطورة تكون في رحمها وتزرى في حجرها. ومن يبحث في الأساطير عن التاريخ سوف يجد إلى جانبه خيالاً كبيراً، كما أن من يبحث فيها عن الخيال سيجد تاريخاً كبيراً<sup>(٤٠)</sup> يصدق هذا على التراث الأسطوري للمنطقة العربية كما يصدق على الإلياذة والأوديسة وغيرهما في التراث الإغريقى القديم<sup>(٤١)</sup> وهنا نلاحظ أن هناك عدة روابط تربط بين الأسطورة والتاريخ، فالأسطورة، كما لاحظنا في الصفحات السابقة، تعبير أدبي عن أنشطة الإنسان القديم الذي لم يكن قد طور بعد أسلوباً للكتابة التاريخية يسجل بها هذه الأنشطة أى أنها «قراءة» أولية، حاكمة بالرموز والصياغات الفنية والأدبية، لتاريخ الإنسان القديم حين لم تكن هناك «قراءة» أخرى لهذا التاريخ.

لقد كانت الأسطورة هي العوام الذي ضم خلاصة أفكار الإنسان، والوسيلة التي عبر بها عن مختلف أنشطة البشر السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية، ولهذا نجد أن فترات تاريخية طويلة لا نجد مصادر لتاريخها سوى الأساطير والأدب، والآثار أحياناً، وقد وصفها البعض بالصور الأسطورية من عمر الشعوب لأن الأسطورة، فيما يبدو، كانت الوسيلة الوحيدة لقراءة تاريخ تلك الشعوب. ولا تعنى عبارة «الصور الأسطورية»؛ خلو تلك الصور من الأحداث التاريخية الواقعية، ولكنها تشير إلى أن القراءة الأسطورية للأحداث التاريخية كانت تتاسب العقل الإنسانى في تلك الحقب الموعلة في القدم<sup>(٤٢)</sup>.

وللقراءة الأسطورية للتاريخ عبارة عن بناء فكري له تصورات ومفاهيمه الخاصة عن الزمان والمكان وإحساسه الخاص بهما على نحو ما أرى نحن من قبل.

ورمة رابطة أخرى بين الأسطورة والتاريخ تكشف عن خصائص القراءة الأسطورية للتاريخ؛ فالتاريخ، باعتباره علماً، وسيلة حديثة نسبياً للتعبير عن نشاط الإنسان في التكون عبر الزمان، وقد حلت «القراءة» الموضوعية للتاريخ - من خلال مناهج البحث التاريخي - محل القراءة الأسطورية ولذلك فإن بدايات القراءة التاريخية الموضوعية لأنشطة الإنسان هي نفسها أواخر عصر القراءة الأسطورية لها وهى فترة تخفف من أمة أخرى بحسب التطور التي مرت بها كل أمة.

إن الفصل بين الأسطورة والتاريخ، فيما يتعلق بقراءة قصة الإنسان في التكون، يبدو فصلاً تصفيقاً لا يقوم على أساس من

الواقع، ذلك أن تشابه هدف كل من القراءة التاريخية والقراءة الأسطورية لنشاط الإنسان يجعل الأسطورة وللتاريخ يبدوان وجهين لعملة واحدة، إذ إن كلا منهما يهدف إلى تسجيل النشاط الإنساني وقراءته؛ أي تفسيره وشرحه بما يناسب الحاجات الثقافية/ الاجتماعية للجماعة الإنسانية. وربما يرى البعض أن الأسطورة قد اهتمت أيضاً بتسجيل النشاط الإلهي<sup>(٤٣)</sup> بيد أننا لا ينبغي أن ننسى أن كثيراً من آلهة العالم القديم جاءت من أصول بشرية بمعنى أنهم إما كانوا ملوكاً أو أبطالاً أو أشخاصاً بارزين وحولهم شعوبهم إلى آلهة لسبب أو لآخر. وهذا ينبغي أن نلاحظ أن تصرفات الآلهة، وصراعاتها أحياناً، كانت مشابهة إلى حد كبير لتصرفات البشر وصراعاتهم، بل إن التداخل بين أدوار الآلهة وأدوار البشر يبدو واضحاً في هذه الأساطير.

خلاصة القول إن «القراءة الأسطورية للتاريخ» كانت المرحلة الأولى في تاريخ التاريخ أو في تاريخ قراءة مسيرة البشر في الكون عبر الأزمان (ومن المهم أن نشير هنا إلى أننا نستخدم مصطلح «التاريخ» بمعناه العام والشامل الذي يدل على رحلة الإنسان على كوكب الأرض منذ الخليقة وحتى الآن وهو معنى مرادف لكلمة «الماضي» بكل ما يحويه هذا الماضي) وهذه «القراءة» كانت الفؤاد التي نبثت منها شجرة المعرفة التاريخية بكل تجلياتها عبر عصور التاريخ الإنساني، وقد تميزت بأنها «نواة تاريخية»، على الرغم من كل الرموز والدلالات والصياغات الخيالية التي أثقلت هذه «القراءة» الأسطورية، للتاريخ. ومع نمو شجرة المعرفة التاريخية من هذه اللواتي ظلت خصائصها الأسطورية واضحة في المعرفة التاريخية حتى اليوم، ذلك أن «القراءة للدينية»، و«القراءة للعنصرية» (الاستعمارية) حملت ذلك التحيز الذي ميز القراءة الأسطورية ومالت إلى تفسير التاريخ لصالح الدين أو لصالح العنصر البشري. ومن ناحية أخرى، فإن «القراءة الشعبية» للتاريخ، أيضاً، ارتكزت على المفاهيم الرمزية العنصرية التي كانت أساساً للقراءة الأسطورية؛ بيد أن الفارق الأساسي بينهما تمثل في أن الأساطير اهتمت بأنشطة البشر والآلهة على حين ركزت القراءة الشعبية على دور عامة الناس في صنع التاريخ.

أما الدراسة التاريخية الحديثة، بكل مناهجها وأساليبها البحثية الصارمة، فإنها لم تستطع أن تتجاهل الأساطير والملاحم باعتبارها مصدراً مهماً من مصادر الدراسة التاريخية، ففي نطاق تطور الدراسات التاريخية التي سارت في خط مواز لتطور البشرية ذاتها مرت «قراءة» التاريخ بمراحل مختلفة كانت أولها «القراءة الأسطورية»، ووصلت إلى «القراءة للحيثية» للتاريخ حالياً في محاولة للإجابة عن السؤال الذي يبدأ بكلمة «لماذا»، بعد أن كانت تهتم فيما مضى بأن تحكي «ماذا» حدث.

الواقع، ذلك أن تشابه هدف كل من القراءة التاريخية والقراءة الأسطورية لنشاط الإنسان يجعل الأسطورة وللتاريخ يبدوان وجهين لعملة واحدة، إذ إن كلا منهما يهدف إلى تسجيل النشاط الإنساني وقراءته؛ أي تفسيره وشرحه بما يناسب الحاجات الثقافية/ الاجتماعية للجماعة الإنسانية. وربما يرى البعض أن الأسطورة قد اهتمت أيضاً بتسجيل النشاط الإلهي<sup>(٤٣)</sup> بيد أننا لا ينبغي أن ننسى أن كثيراً من آلهة العالم القديم جاءت من أصول بشرية بمعنى أنهم إما كانوا ملوكاً أو أبطالاً أو أشخاصاً بارزين وحولهم شعوبهم إلى آلهة لسبب أو لآخر. وهذا ينبغي أن نلاحظ أن تصرفات الآلهة، وصراعاتها أحياناً، كانت مشابهة إلى حد كبير لتصرفات البشر وصراعاتهم، بل إن التداخل بين أدوار الآلهة وأدوار البشر يبدو واضحاً في هذه الأساطير.

من ناحية أخرى، فإن إضفاء الأروحية على الملوك - إما باعتبارهم من نسل الآلهة، وإما باعتبارهم الوسيلة بين الآلهة والبشر، وإما بتأليهم بعد موتهم - كان عملية سياسية يقصد بها تبرير السلطة المطلقة لحكام الزمن القديم وتأكيد ملكيتهم للموارد العامة في بلادهم، ومثلما كانت مشكلة قديمة الحاكم ذات تأثير على القراءة الأسطورية للتاريخ فإنها كانت ذات أثر عميق على فكرة التاريخ لدى شعوب العالم القديم.

ففي بلاد الرافدين القديمة، مثلاً، كان تصور الحاكم (إنها وراء تكوين فكرة التاريخ المحلية، فتحصور الحاكم على أنه إنسان عادي فإن لم يكن ليُجعل الرعايا يخضعون له تماماً من ناحية، ولم يكن ليُجعل رؤيتهم للتاريخ مغلقة بالمسحة المقدمة من ناحية أخرى، ولأنه لم يكن هناك إله واحد قدير في مجمع آلهة بلاد الرافدين، فإنه كان من الصعب على الحاكم البشري إرضاء كافة الآلهة، ولذلك كان من السهل على الحاكم الإله أن يقيم علاقة مباشرة مع الآلهة البعيدة<sup>(٤٤)</sup>) وهذا هو السبب في تأليه حكام بلاد المراق القديم، وفي أن الأساطير اهتمت بقراءة أعمالهم.

وما يصدق على بلاد النهرين القديمة يصدق على غيرها، ومن ثم فإن القول بأن القراءة الأسطورية اهتمت بتسجيل نشاط الآلهة، إلى جانب اهتمامها بتسجيل نشاط البشر، يبدو مفهوماً تماماً.

ثمّة جانب آخر في الروابط التي تجمع الأسطورة بالتاريخ من جهة، وتصفى على القراءة الأسطورية قيمة ذاتية من جهة ثانية. ذلك أن ربط التاريخ بالواقع والأسطورة بالخيال على نحو قاطع لا يبدو متسجماً مع حقائق الأمور، فالقراءة

- (1) Samuel Noah Kramer (ed.), *Mythologies Of The Ancient World*, (Dauldy and Co., UsA, 1961), P.7.
- (2) Edmond R. Leach, "Genesis as Myth", in John Hamilton (ed), *Myth and Cosmos - Readings in Mythology and Symbolism*, (The Nature History Press, New York 1971), p.p. 1-2
- (3) John F.Priest, "Myth and Dream in Hebrew Scripture in: Joseph Campbell (ed), *Myth, Dream and Religion*, (E.P.Dutton and Co. N.y. 1970), P.49.

(٤) محمد عبدالمعتمد خان، الأساطير والثقافات عند العرب، (دار المخطوطة، بيروت ١٩٨١م)، ص ٢٠.

(٥) كان أصل اللغة موضوعاً للأساطير منذ القدم؛ إذ يحكي هورودوت عن ملك مصري قديم أمر بعزل طفلين وضحيين عزلة تامة لكي يعرف نوع اللغة التي سيتمثلان بها ثقافياً. ومنذ القرن التاسع عشر بدأت دراسة الأساطير جدتاً من خلال البحث الفيلولوجي على اعتبار أن علم الأساطير يوفر أرضية مشتركة لكل من الأنثروبولوجيا الاجتماعية وعلم النفس وفقه اللغة بصفته عن فهم النقد الأدبي. ويرى كاسبرر أن التشابه بين دراسة اللغة ودراسة الأساطير سببه أن كليهما يبرز من أصل غير عقلاني في التجردية الإنسانية. انظر: أنطوني ثورابي، اللغة والأسطورة، (ترجمة منيرة كروان) عين للدراسات والبحوث ١٩٩٧م.

(٦) انظر المناقشة المفصلة والموجزة حول أصول الأساطير وتفسيراتها:

فiras السراج، مغامرة العقل الأولى - دراسة في الأسطورة السورية وبلاد الرافدين (دار سومر - نيقوسيا - قبرص، الطبعة السادسة ١٩٨٦م) ص ١١ - ٢٣.

(7) Gordon Childe, *What Happened in History*, (Penguin 1964), P. 13

(٨) قيس اللوزي، الأساطير وعلم الأجداس، (بغداد ١٩٨١م)، ص ١٠ - ١١.

(٩) حسان الأوسي، الأزمان في الفكر الديني واللغوي القديم، (للمؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠م)، ص ٣٩ - ٤٠.

(10) Childe, *What Happened in History*, PP.16 - 17

(11) Childe, *Op. cit.*, PP.17 - 23

(١٢) روبين جورج كولينجود، فكرة التاريخ، (ترجمة محمد بكور خليل - مراجعة محمد عبدالواحد خلف، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٨م)، ص ٥١ - ٥٢.

(١٣) قيس اللوزي، المرجع السابق، ص ١٩.

(١٤) فiras السراج، مغامرة العقل الأولى، ص ٢١.

(١٥) المصدر السابق نفسه، ص ١٦.

(١٦) المصدر السابق نفسه، ص ٢٣ - ٥٠.

- Cf. Samuel Noah Kramer, *The Sumerians: Their History, Culture, and Character*, (The University Of Chicago Press, 1963), PP.112 - 164.

(17) E.A.Speiser, "Ancient Mesopotamia", in Robert C.Denton (ed), *The Idea Of History in The Ancient Near East*, Cyale Univ.Press PP.40 - 1955.

(18) Samuel Noah Kromer, *The Sumerians*, P.33

ومنذ حوالي سنة ٤٥٠٠ ق.م، عندما تم تأسيس أول مستوطنات سومرية حتى سنة ١٧٥٠ ق.م، تقريباً، عندما اختفى السومريون من الوجود المستقل، امتدت حوالي ثلاثة آلاف سنة شكلت تاريخ السومريين.

(19) ibid, P.112.

انظر الفصل الخامس عن ديانة السومريين (164 - 112 pp.)

(20) Speiser, "Ancient Mesopotamia", PP.42 - 43,

(21) ibid, PP. 38 - 39

(٢٢) محمد خليفة حسن، الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، (مؤسسة عين للدراسات والنشر، ١٩٩٧م)، ص ٢٢ - ص ٢٥.

(٢٣) المرجع السابق نفسه، ص ٢٤.

(24) Samuel Noak Kramer, The Sumerians, PP.170 - 183 :انظر

(25) Ibid, PP. 183 - 184.

(٢٦) تدور اللتان من هذه السلام حول البطل إنمركر Enmerker، وللتان تتركزان حول البطل لوجا لوجا Lugalbanda على الرغم من أن إنمركر يلبس دوراً في كليهما. أما الخمس الباقيات فتدور حول جلجامش أشهر الأبطال السومريين انظر:

Samuel Noak Kromer, Op. Cit., PP. 185

(27) N.K. Sanders, The Epic Of Galgamesh, (Penguin 1964) P.7.,

محمد خليفة حسن، الأسطورة والتاريخ، ص ١١.

(28) Samuel Noak Kramer, "Mythology Of Sumer and Akkad" in: Mythologies of The Ancient World, P.120

(29) Idem.

(30) Ibid, P.123.

(31) Speiser, "Ancient Mesopotamia", PP.55 - 58

(32) Rudolf Anthes, "Mythology in Ancient Egypt", in Kramer (ed), Mythologies of the Ancient World, PP.23 - 24.

(33) Ludlow Bull, "Ancient Egypt" in: Robert C.Denton(ed), The idea Of History in The Ancient Near East, (Yale University Press, 1955) PP. 3 - 4.

(34) Ibid, PP. 5 - 6.

(35) Ibid, PP. 7 - 9

(36) Ibid, PP. 32 - 33

(37) Priest, "Myth and Dream in Helrew Scripture", PP.50 - 5

(38) Ibid, P. 51

(٣٩) محمد عبدالمعتمد خان، الأساطير والغرائبات عند العرب، ص ٢٣ - ص ٢٥.

(٤٠) قاسم عبده قاسم، تطور مناهج البحث في الدراسات التاريخية، مجلة عالم الفكر، السجل العاشر، العدد الأول (الكويت ١١)، ص ١٩٧ - ص ١٩٨.

(٤١) لطفي عبدالرحاب، «عالم هرميوس»، مجلة عالم الفكر، السجل الثاني عشر (الكويت ١٩٨١)، ص ١٣ - ص ١٥.

(٤٢) محمد خليفة حسن، الأسطورة والتاريخ، ص ٢٤.

(٤٣) المصدر السابق نفسه، ص ٢٦ - ص ٢٧.

(44) Speiser, "Ancient Mesopotamia", P.63.

(٤٥) محمد خليفة حسن، الأسطورة والتاريخ، ص ٢٧.

# الأدب الشعبي

## مناهج البحث وأساليب الحالية والاحتمالات المستقبلية

### د. غراء مهنا

بداية وإنشاء هذه الأبحاث في كل من مصر وفرنسا بصفة خاصة، وأوروبا وأمريكا بصفة عامة.

أولاً: بداية الأبحاث والدراسات في مجال الفولكلور (أو الأدب الشعبي أو النشوي):

١ - في فرنسا وبلاد أوروبا وأمريكا:

(أ) من عام ١٨٧٠ إلى ١٩٢١: ترتبط بداية الأبحاث والدراسات في مجال الأدب الشعبي بعام ١٨٧٠؛ في هذا العام بدأ ظهور دوريات علمية تفسح مجالاً لدراسات الشعبية مثل La revue des langues Romany و La Revue Celtique عام ١٨٧٠، و Romania عام ١٨٧٢، و Mélusine عام ١٨٧٧. وبدأ الكثير من المتخصصين واللغويين وعلماء الاجتماع يكتبون عن الأدب الشعبي وفتحت هذه المجلات صفحاتها أمام الباحثين لنشر الوثائق التي قاموا بجمعها. ثم بدلت بعد ذلك تتراعى الدوريات المتخصصة في علم الفولكلور مثل La Revue Des Traditions Populaires عام ١٨٨٨، و La Revue du Thaditi onatisme عام ١٨٩٨، و La Tradition عام ١٨٨٧، وإنشأ الناشر سلاسل لدراسة علم الفولكلور ونذكر منها على سبيل المثال:

منذ عدة سنوات عاد الاهتمام بالفولكلور بعد أن كانت ثروات الأدب الشعبي مجهولة خارج نطاق المتخصصين.

إن الأبحاث التي يقوم بها دارس الفولكلور لمعرفة ما كان عليه الأدب الشعبي في الماضي تشبه إلى حد كبير الأبحاث التي يقوم بها عالم الحفريات الذي يحاول التعرف على تطور أنواع الحيوانات على مر العصور معتمداً على الآثار التي يجدها لمختلف الأزمنة الجيولوجية.

إن كلمة «شعبي» معروفة عند غالبية الناس بالمعنى الشائع الذي يتحدث عنه قاموس Robert والذي يشير إلى كل أدب يتمتع بشعبية كبيرة خارج دائرة المثقفين (الرواية البوليسية، الكتب والحكايات المصورة....) ولكن ما نقصده بكلمة شعبي شيء مختلف تماماً وهو الأدب الذي تجهل مؤلفه، وهو عمل جماعي انتقل عن طريق الشفوية.

إن الأدب الشعبي كما يعرفه A. H. Krappe: «قسرة إنسانية، عامة، شعبية، غير فردية، ويصنف قائلًا: بالرغم من كونه من إبداع بعض الأفراد الموهوبين إلا أنه سريعاً ما تمتلكه الجماهير وتقوم بتعديله»<sup>(١)</sup>

قبل أن نستعرض النظريات المختلفة وأساليب البحث المتنوعة في مجال الأدب الشعبي، يبدو لنا من المفيد أن نقدم

سلسلة آداب جميع الأمم، Les littératures de Toetes،  
Les nations عن دار نشر Maisonneuve في ٤٧ جزءاً بين  
عامي ١٨٨٣ و ١٩٠٣ .

سلسلة حكايات وأغاني شعبية Contes et Chansons  
Populaires عن دار نشر Leroux في ٤٤ جزءاً ما بين عام  
١٨٨١ و ١٩٣٠ .

وتضاعفت الدوريات والمجلات وامتد العصر الذهبي  
للدراسات الشعبية منذ عام ١٨٧٠ حتى الحرب العالمية  
الأولى .

وبدا العلماء يستخدمون الوثائق التي تم جمعها لإلقاء  
النص على أدب العصور الوسطى ومنهم على سبيل المثال  
Gaston Paris و Joseph Bédier' Gédéon Huet على  
الفولكلور بصفة عامة مثل Emmanuel Cosquin فقد تمكن -  
لمعرفته الواسعة بأداب الشعوب المختلفة والمقاربات التي قام  
بها بين هذه الآداب - من أن يحتل مكاناً عالياً بين  
المختصين في هذا المجال وسبقى أعماله مرجعاً للباحثين .  
ونذكر منها مجموعة الحكايات الشعبية لمنطقة اللورين التي  
جمعها عام ١٨٨٦ ، وكتائبه اللذين جمع فيهما مقالاته  
وأبحاثه المنشورة في الكثير من الدوريات: دراسات فولكلورية  
(١٩٢٢) والحكايات الهندية والغرب (١٩٢٢) .

وظهر في فرنسا جيل من الفولكلوريين مثل Paul Sé-  
billot وكثيرون غيره . وظهرت النظريات المختلفة - التي  
تحاول أن تجد تفسيراً موحداً ينطبق على جميع الحكايات  
كالنظريات الهندية والميفولوجية والأنتروبولوجية التي وجدت  
من يدافع عنها وتشير هذا إلى الكتاب المهم دراسات فولكلورية  
The Folktales ص ٣٦٧ - ٣٩٠ .

هذا العصر الذهبي في مجال الأدب الشعبي انتهى ببداية  
الحرب العالمية الأولى فاخفت الكثير من الدوريات مثل Le  
Revue des Traditions Populaires (١٩١٩) ، وتوفي Co-  
squinn (١٩١٨) ، ثم تبعه Sébillot (١٩١٩) ، ثم توفي أيضاً  
Gédéon Huet (١٩٢١) .

(ب) فترة ما بين الحربين: توقفت الأبحاث باستثناء ما قام  
به Arnold Van Gennep من أعمال ذات أهمية وكانت هذه  
فترة اخفت فيها الدراسات الفولكلورية في فرنسا وما نشر منها  
كان دون المستوى، فما كانت تقدمه مجلة Folklore  
Francais et Folklore Colonial كان غير ذي قيمة تذكره  
كما يقول Paul Delonwe Delarue .

وبينما كانت هناك فترة ركود في فرنسا كانت بلاد أخرى  
تقدم أعمالاً كثيرة في مجال الأدب الشعبي، فأنشأ في هلسنكي  
Antti Arne و Krohn رواد المدرسة الفنلندية مؤسسة (Folk-  
lore - Fellow Communications FFC عام ١٩٠٧ التي  
نشرت الكثير من الأعمال . وفي عام ١٩٢٨ ، ظهر كتاب  
types of the Folktales لمؤلفه Stith Antti Arne  
Thompson وهو كاتالوج يصف الحكايات الشعبية في العالم  
بأسره .

من عام ١٩٣٢ إلى عام ١٩٣٦ نشر Stith Thompson  
سنة أجزاء من كتابه Motif Index of Folk Literature  
حيث يقوم بتصنيف العناصر المبردة المختلفة من حكاية  
وبالاد وفابولا وأسطورة إلى آخره ..

هذا الجهد الكبير خارج فرنسا توج في ألمانيا بنشر أعمال  
Boite و Polivka التي تعد أساس أية دراسة مقارنة، وكذلك  
نشرت في كل من أوروبا وأمريكا أعمال كبار الباحثين في  
الفولكلور: Walter Anderson في اسكتلندا و Sydwow في  
السويد Jan de Vries في هولندا Stith Thompson  
و Archer Taylor في أمريكا... الكثير من الرواد الذين نظموا  
على يدهم الكثيرين واستكملوا مسيرتهم .

(ج) منذ الحرب العالمية الثانية: بمناسبة المؤتمر الدولي  
للفولكلور الذي عقد في باريس عام ١٩٣٧ أشار بعض  
المختصين الانتباه ولفتوا الأنظار إلى غياب الفولكلوريين  
الفرنسيين عن الساحة وعدم مشاركتهم بالأبحاث في هذا  
المجال .

لقد جاء إذن الوقت الذي تلعب فيه فرنسا دوراً إيجابياً هذا  
الدور الذي بدأ عام ١٩٣٧ وأوقفته الحرب ولم يستكمل إلا بعد  
تحرير باريس وشهدت هذه الفترة التي أعقبت الحرب ازدهاراً  
للأبحاث والدراسات: فأنشأت الأنثروبولوجيا الفرنسية عام ١٩٤٦  
وهي مؤسسة بدأت تنشر منذ عام ١٩٥٣ بالاشتراك مع المركز  
الدولي للأبحاث العلمية مجلة Arts et : Traditions Pop-  
ulaires التي أصبحت تعرف فيما بعد باسم Ethnologie  
Francaise .

وتكون في داخل تلك المؤسسة مجموعة من الباحثين  
وتعددت الدراسات وتوعدت الاتجاهات: فمنهج Geneviève  
Massignon هو منهج لغوي في المقام الأول (فهو  
تدرس العلاقات بين بعض عناصر الحكايات وعلم اللغة) ، أما  
Ariane de Félice فتدرس الأسلوب (أسلوب الحكاية وأثر  
الراوي) ، أما Charles Joisten فدراساته إثنولوجية .

ولإحياء التراث. وبدأ جيل من الأساتذة الجامعيين أمثال فواد حميلين وشوقي صنيف ومصطفى مشرفة يقدمون دراسات مختلفة في المجالات والدوريات وتوالت الرسائل العلمية للماجستير والدكتوراه لأحمد مرسى ونبيلة إبراهيم وعلياء شكرى ونبيل صبحى حنا ومحمد الجهرى وشمس الدين الحجاجى... إلخ... وبدأ تدريس المواد الفولكلورية فى الجامعات المختلفة، وتعددت المناهج وأساليب البحث.

### ثانياً: أساليب البحث ومناهجه:

كان اهتمام الباحثين منصّباً فى بادئ الأمر على أصل النصوص الشفوية وانتشارها، ثم بدأ الاهتمام بالشكل (البنية والأسلوب) وبالمسح (التفسيرات النفسية والإثنولوجية)... والوظيفة (در الأدب الشعبي فى المجتمع).

#### ١ - النظريات:

(أ) النظريات الكلاسيكية: (الميثولوجية والهندية والإثنوجرافية والمفوسية:

**النظرية الميثولوجية:** (الهندو أوروبية) منذ عام ١٨١٩ أشار Vilhelm Grimm إلى تماثل الحكايات الشعبية الأوربية فيما بينها، وكذلك تشابهها مع الحكايات الفارسية والهندية مما يخلق خطأ مزدواً بين جماعة اللغة وجماعة الفولكلور عند الشعوب الهندية والأوربية. وتناولت نظريات Max - Muller هذا الرأى فى إطار علمى، فبالنسبة إليه تمثل الحكايات بقايا وأساطير قديمة ولدت فى الهند ثم انتشرت وهورت مع انتشار الشعب الآرى فى آسيا وأوروبا.

وفى فرنسا طبق André Lefèvre و Charles Ploix نظريات Max Muller على الحكايات الشعبية الفرنسية.

**النظرية الهندية:** أطلقها Théodore Benfey عام ١٨٥٩ وتناولها فى فرنسا Emmanuel Cosquin، وبالنسبة إلى أصحاب هذه النظرية فإن ألفابويلا والحكايات على ألسنة الحيوانات الهندية ذات أصل غريى (يونانى بصفة خاصة) فى حين أن الحكايات الخيالية أصلها هندى. ولقد سيطرت هذه النظرية على الدراسات الفولكلورية بين عامى ١٨٥٩ و ١٨٨٥. وفى عام ١٨٩٣ حاول Joseph Bédier أن يثبت أن حكايات العصور الوسطى لم تأت من الهند ولكن أصلها فرنسى، فى حين أن Cosquin فى كتابه الحكايات الهندية والغرب (١٩٢٢) يرجعها إلى أصل هندى.

ولقد قام كل من Marie Louise Te- و Paul Delarue و néze بأبحاث مهمة؛ فدرس Delarue المصادر الشعبية لحكايات Perrault ووصف الحكايات وأقام مركزاً للوثائق التى جمعت. ودرس Pierre Brochon أثر الأدب على الشفوية، أما Pierre Kholer و P. Contault و Sylvie Trekucq فقد قاموا بدراسة الأغنية الشعبية والشعر الشعبى.

(د) الدراسات فى الوقت الحالى: نشاهد حالياً عملية تجديد وإحياء للتراث الشعبى فتجمع النصوص وتدون أو تسجل سواء الحكايات أو الأغاني أو الأمثال الشعبية، ويتم تكوين أرشيف سمعى سواء فى المكتبة القومية أو للجمعية الفرنسية للدراسات السمعية.

#### ٢- فى مصر:

(أ) أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين:

فى أواخر القرن الماضى، نشر كل من الشيخ محمد عباد الطمطارى (المتوفى عام ١٨٦١) وإلياس بقطر السيوطى (المتوفى عام ١٨٢١) دراسات عن اللهجة العامية - وجمعا بعض الأشعار والحكايات الشعبية.

وفى بداية القرن العشرين، ظهرت أعمال أحمد تيمور باشا عن الأمثال العامية، ثم الدراسات التى قام بها أحمد أمين والتى جمعها فى قاموس العادات والتقاليد والتعابير للفصحى الذى صدر عام ١٩٥٣. ومعظم هذه الدراسات لم تصدر عن متخصصين فى علم الفولكلور والدراسات الشعبية.

(ب) فترة ما بين الحربين: قدمت مجلات الهلال والرسالة والثقافة أبواباً لأبحاث ومقالات عن الأدب والتراث الشعبى.

(ج) منذ الحرب العالمية الثانية وحتى أوائل الخمسينيات:

ازدهرت الأبحاث والدراسات؛ فبالإضافة إلى المقالات فى المجلات سابقة الذكر وأزجال وأشعار بيرم التونسي بدأت الأبحاث الأكاديمية تكبر الأساتذة أمثال سهير القنماوى وعبدالمعتمد يونس وعبدالعزیز الأهوانى منذ الثلاثينيات، ومعظم هذه الدراسات تتخذ منهج التفسير الأدبى. وكذلك أعمال أحمد رشدى صالح. وعلى يد هؤلاء نشأ جيل من الباحثين فى هذا المجال.

(د) ثورة يوليو ١٩٥٢: تشهد هذه الفترة ازدهاراً حقيقياً للدراسات الشعبية نتيجة لاهتمام الدولة بالعلوم والفنون

خيالي يكون مع الحقيقة الاجتماعية والإطار المرجعي العقلي  
لمستعصيه علاقات معقدة.

إن التفاصيل الموجودة في النصوص الشعبية (طعام  
ملايس، أعمال يومية مختلفة) تشير إلى مجتمع ريفي  
متواضع. ونشير هنا إلى أبحاث كل من Eugene Weber و  
Robert Darnton عن حكايات الفلاحين وتاريخ الريف  
الفرنسي. ولذا أن نتساءل أي الرؤى وأى الإيديولوجيات تنبعث  
من هذه النصوص الشعبية؟ هل هي تقدمية أم مرجعية؟

#### هـ) نظرية الثقافة الشعبية أو الجماهيرية:

من المعتقد أنه يوجد صراع دالم بين الثقافة التكنولوجية  
في المدينة أو الحضر والثقافة الشعبية الريفية. ويشي أيضاً  
من الأثر الضار للتكنولوجيا والحضارة الصناعية على التراث  
الشعبي. ويشير رشدي صالح إلى تأثير وسائل الإعلام على  
التراث الشعبي، وذلك لأنها تضم أفكاراً وعادات تتعارض مع  
الثقافات الموروثة.

ولقد درس Tom Burns الموضوع نفسه في كتابه  
Folklore in the Mass : Television, Folklore (1969)

- نظرية العوالم الفولكلورية: تقوم هذه النظرية على  
أساس الفترقة بين العالمين القديم والحديث فعلى سبيل المثال  
تجد أن آثار كل من الاستعمار الداخلي والخارجي على  
القارتين الأمريكيتين تتضاهى. ويمتدح؛ فهناك التقاليد  
والعادات الخاصة بالسكان الأصليين وبالأيدى العاملة  
الإفريقية التي جلبها المستعمر، وكذلك تراث المستعمرين  
الأوروبيين الذين جلبوه معهم؛ فكل ذلك خليط يمزج العالم  
القديم بالجديد.

#### ٢ - أساليب التحليل ومناهج البحث المختلفة:

أ - التحليل المورفولوجي: يعتقد Propp أن أية دراسة  
للكهاية يجب أن تتضمن تحليلاً مورفولوجياً؛ لذلك حلل مائة  
حكاية خيالية روسية وصنفها وفقاً لبنيتها، وليس وفقاً  
لمواضيعها، ولقد ظهر كتابه Morphologie du conte عام ١٩٢٨  
وترجم إلى الفرنسية عام ١٩٦٥.

أما عالم الفولكلور الأمريكي Alain Dundes فلقد حاول  
تطبيق منهج Propp على مجموعة من الحكايات الأمريكية  
والهندية في كتابه Morphology of the North American  
Indian folktales

النظرية الإثنولوجية: في عام ١٨٧٢ وضع الإنجليزى  
An drew Lang الخطوط المريضة لهذه النظرية. وإذا كان  
بالنسبة لـ Max Muller المبينة تسبق الحكايات؛ فعلى العكس  
من ذلك فإنه بالنسبة إلى Lang تسبق الحكاية المبينة وتولد  
الحكاية في مناطق متفرقة في آن واحد وفي ثقافات متباعدة  
جغرافياً ولكنها تمثل مستوى للمو الثقافي نفسه؛ أى مرحلة  
الطوطمية والـ animisme. ويطلق Arnold Van Gennep  
في كتابه «تكوين الأساطير» (١٩١٠) هذه النظرية ويعتقد  
وجهة نظر Lang.

النظرية الطقوسية: يفسر Paul Saint Yves الحكايات  
ويحلل شخصياتها على أنها ذكرى قديمة لشخصيات احتفالية  
في الكثير من الطقوس الشعبية التي اندثرت معظمها، ولا يعتبرها  
مجرد صور أو رموز.

ب) النظريات الحديثة: الماركسية - التاريخية -  
الجغرافية - النفسية - الإيديولوجية - نظرية الثقافة الجماهيرية  
أو الشعبية - ونظرية العوالم الفولكلورية.

- النظرية الماركسية: يشير العالم الروسي V. Propp  
في كتابه الجذور التاريخية للحكايات الخيالية إلى أن الحكاية  
هي بنية غروية ويحاول البحث في الماضى عن المجتمعات  
المماثلة التي جعلت وجودها ممكناً.

- النظرية التاريخية - الجغرافية: إن مؤسس المدرسة  
الفنلندية يعتقدون في وحدة المكان الذى ولدت به الحكايات ؛  
فكل حكاية نموذجية ولدت في مكان واحد انتشرت منه إلى  
أماكن أخرى، وأن مقارنة الروايات المختلفة تسمح بتدريج  
مسارها في الزمان والمكان. ونذكر أعمال Krohn و Anti و  
Arne Kurt Ranke في هذا المجال.

- النظرية النفسية: نتحدث تشابهاً بين الحلم في عالم  
اللا شعور وبين الأعمال الإبداعية الفنية أو الأساطير  
والطقوس.

ونشأ علم الفولكلور النفسى (حيث تستخدم الدراسات  
النفسية علم الميثولوجيا وعلم الفولكلور بوصفهما مادة غنية  
للبحث والدراسة)، كما نشأ أيضاً علم النفس الإثنولوجى (الذى  
يدرس الصفات المتميزة للشعوب) وعلم النفس الأنثروبولوجى  
(الذى يدرس الأثر والتأثير المتبادل بين الإنسان والثقافة).

- النظرية الإيديولوجية: وهى تشير إلى استخدام  
التراث الشعبى لدعم مواقف إيديولوجية بذاتها: إن كل عمل



ولقد عاب Claude Bremond على Propp أنه اقتصر على معايير تختص بالمعنى فقط، كما عاب على Dundes أنه يبرز وجهة نظر البطل، ويحاول بعد ذلك أن يضع نموذجاً يسمح بتحليل وتصنيف الحكايات الخيالية وفقاً لمعايير شكلية بحتة. أما Greimas فقد راجع نظرية propp ووضع رؤيته الخاصة في كتابه (1966) *Sémantique Structurale* وينهج Claude Lévi-Strauss منهاجاً يختلف عن منهج كل من Propp و Greimas؛ فالنصوص تقرأ بطريقة أفقية بوصفها مجموعة من الأحداث المتتابعة.

**ب) التحليل النفسي:** يعد التراث الشعبي مادة خصبة للتحليل النفسي وتستطيع أن تميز عدة مناهج بحثية:

- **المنهج الإكلينيكي** الذي يعتمد على التشخيص والعلاج النفسي للمرضى كمنهج Freud.

- **المنهج النظري:** الذي يركز على الدراسة النفسية التي تطبق نظرياتها من خلال أسئلة ملموسة لمظاهر ثقافية: الأحلام أو الفن أو الفولكلور. ونجد مثلاً لذلك في الدراسة التي قدمها Freud بعنوان *Les motifs des trois coiffes* الذي يدرس الاختيار الذي قام به للرجل بين ثلاث نساء (الأم، الزوجة، الموت).

#### منهج تحليل النصوص textanalytique:

ويركز على دراسة الحكايات للشعبية ويحاول أن يوضح معانيها الخفية من خلال نظريات علم النفس.

إن إشارات Freud للفولكلور كثيرة ومتنوعة وتعتمد أساساً على المنهج النظري أكثر من اعتمادها على تحليل النصوص. ولقد ترك لعلاميّه أمثال Karl Abrahams و Otto Rank و Franz Ricklin مهمة التحقق في هذه النظرية وتطبيقها.

أما Jung فلقد أفاد كثيراً من معارفه عن الأديان والأساطير في نظرياته للتحليل النفسي. إن اللا شعور الجماعي بالنسبة لـ Jung قد تأثر بالتجارب الإنسانية القديمة التي ظلت موجودة على شكل بقايا أو آثار لا شعورية في التجارب الشخصية، فاللا شعور الجماعي يتضمن معتقدات وتمثيلات مشتركة للجماعة التي ينتمي إليها الفرد.

ويدافع Bruno Bettelheim عن الحكايات الشعبية والخيالية، ويبرز أهميتها في النمو النفسي للطفل وذلك في كتابه *المعنى: 1976 Psychanalyse des Contes de Fées*. وإذا كان Freud ومريده الأوائل قد ركزوا اهتمامهم على التشابه بين الحكاية والحلم والميثية فإن Bettelheim على

العكس من ذلك يؤكد اختلافهم: فالحلم يهرب من سيطرة الشعور؛ فهو نتاج توتر نفسي، أما الحكاية فنصيح بوضع الحول المناسبة للنزاع وتكثّر الطفل على جميع المستويات النفسية. والميثية عكس الحكاية التي يطلبها شخص نموذجي متفرد ولها نهاية مأساوية ونظرة متفائلة.

**ج) تحليل المعنى:** لقد أضاف عالم السيميوطيقا Greimas إلى الأبحاث الخاصة بالمعنى اتجاهاً جديداً فمعظم الدراسات تتبني من أبحاثه عن البنية الأساسية للمعنى، وهو يميز في كل نص بين ثلاثة مستويات: المعنى والسرد والأسلوب. ومن بين من انتهجوا نهج Greimas نذكر على سبيل المثال Joseph Courtés وأطروحاته التي ناقشها عام ١٩٨٣ في باريس بعنوان *Motifien ethnotittérature, Essai d'anthropologie semiotique* والمساعدة في الأبحاث الحالية فتسلي أهمية للنصوص في حد ذاتها التي تقصص وفقاً لأسلوب متعدد المناهج يحاول أن يجمع بين أساليب منهجية مختلفة ومتنوعة.

أما بالنسبة إلى الشعر الشعبي فإن وضع أسلوب أو منهج موحد يطبق عليه يبدو شيئاً صعباً؛ فالمناهج تتعدد وتختلف، وللمستعرض سريعاً الأبحاث الحالية في مجال الشعر الشعبي وتحاول تحديد مستقبله.

#### ثالثاً: الشعر الشعبي بين الدراسات الحالية والروى المستقبلية.

مما لا شك فيه أن الشعر أو الغناء الشعبي هما إبداع تلقائي، وهما صدى لما يحدث في نفوس الأشخاص وعرض لتحولاتهم العقلية والتطور الاجتماعي والتاريخي لمجتمعهم. وإذا كان الشعر الشعبي يستخدم لغة الشعر المكتوب نفسها والقواعد الشعرية نفسها، والفردات نفسها إلا أن استراتيجيات التعبير ليست واحدة.

ولا يوجد عمل أدبي يجمع النصوص العربية أو الفرنسية ويصور هذا الشعر الشعبي على المستوى القومي، ولكن هناك بعض الأعمال المستفزة:

فـ Claude Roy جمع في كتابه *Treasure of la poésie populaire* (١٩٥٤) الأشعار الشعبية والجزء الرابع عشر من مكتبة الشعر مخصص للشعر الشعبي (١٩٩٢)، وهناك أيضاً الكثير من النصوص التي جمعها الباحثون وقاموا بنشرها في مجلة القادوس الشعبية. كما جمع عبدالرحمن الألبودي السيرة الهلالية. وقد تزايدت في السنوات الأخيرة الدراسات حول الأغنية الشعبية أو الشعر الشعبي في مصر مثل دراسات أحمد

مرسى ونبيلة إبراهيم وحسين نصار وصفوت كمال إلى آخره . كما تزايدت الدراسات في كل من ألمانيا وأمريكا وإنجلترا نذكر منها على سبيل المثال أبحاث كل من M. و David. E. Curshmann و P. Kiparsky ولكن الشعر الشعبي الفرنسي لا توجد تقريباً دراسات متوسعة له باستثناء كتاب Poul Zumthor, Introduction à la Poésie Orale. (1983).

وتتعدد مناهج البحث والتحليل فالبعض يدرس الشفوية والأسلوب الشفهي: فيؤكد J.Merret الوحدة اللغوية للشعر للشعبي ويدرّس Dorson دور الراوي أو المُنشد الشعبي وأهميته. ولقد بدأ هذه الدراسات عن الشفوية الباحثون الأمريكيون ثم أكملها الفولكلوريون أمثال Milman, Albert land و David Bynum و Pary وحاول هذا الأخير تحليل الأسلوب الشعبي لملاحم هوميروس معتمداً على تسجيلات كثيرة لهذه النصوص.

أما James Jones فيشير في كتابه

Common place and memorization in the oral tradition of the english & scottish popular ballads (1971).

إلى دور الذاكرة والراوي الشعبي الذي يحاول أن يبرز قراء نصه فيصنّف إليه ويحذف ويكتب. أو كتاب Walter. J. الذي ترجمه حسن البنا عز الدين عن الشفوية والكتابة.

أما البعض الآخر فيعتمد على الدراسات المقارنة مثل أعمال Alan Lomax والأمريكي Richamond. W. Edison.

وتتعدد الدراسات وتتعدد المناهج، ولكن تبقى الملاحم أكثر الأنواع الشفوية التي يتم دراستها، ونذكر أعمال كل من M.Pary و A. B. Lord و R. M. Pidal و M. Boura الذي درس الملاحم في كتابه Heroic poetry وكذلك الفرنسي Daniel Modelénat الذي يدرس الملاحم في كتابه (١٩٨٦) Lepopée وعباراتها وتكوينها وشخصياتها ومواضيعها، ويميزها عن الأنواع الأخرى من تراجميديا ورواية وحكاية وميثية. كما يدرس ميلاندا وتطورها وإنثارتها. وفي مصر

تكثر الدراسات الخاصة بالملاحم ونذكر على سبيل المثال أحمد عثمان ومحمود زهني وفاروق خورشيد وأحمد شمس الدين الحجاجي وعبدالحاميد يونس ومحمد رجب النجار إلى آخره .

وقد نجد دراسات عامة عن الملاحم ككتاب A. Willem, C.M. Lpopee, ses lois, son histoire (١٩٧٧) وكتاب Boura Chant et poésie des peuples Primitifs (1966).

أو كتاب Z. rychner, J. Rychner chanson de geste (١٩٥٥) .

وهكذا يجذب الأدب الشعبي اهتمام الباحثين فبعضهم يدرس الشكل والبديهة والبعض الآخر يدرس المواضيع والقيمات أو علاقة الراوي بالمستمع. ولكن يبقى تساؤل مهم: ما هو مستقبل هذه النصوص الشعبية؟ وكيف يمكن الحفاظ على هذا التراث الشعبي؟

بعد التراث الشعبي عنصر وثيق الصلة بالفكر الإنساني وحياته وسلوكيات الإنسان. إن الحضارة التكنولوجية تهتدع عن عالم الخيال من أساطير وملاحم وبطولات خارقة، وعلى الأدب الشعبي أن يواكب التحولات في عالم الكمبيوتر والإنترنت والتفوق العلمي، ويتحقق ذلك بالخطوات التالية:

- إقامة توازن بين ما يفرضه التقدم العلمي وضرورة الحفاظ على تراثنا الثقافي.

- الاستعانة بالتقدم العلمي في حفظ النصوص الشعبية واستخدام مختلف الوسائل السمعية والبصرية، فعيش النص الشعبي في الحاضر وتؤمن له مستقبله.

- زيادة عدد الدراسات، والتعاون بين الباحثين.

- الحفاظ على التراث الشعبي كما هو دون تعديل أو تغيير عن طريق الكتابة.

- تدريس الفنون الشعبية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

وهكذا نرى أنه في الوقت الذي اندثرت فيه هذه النصوص الشعبية بوصفها ممارسة اجتماعية، زاد اهتمام الباحثين بها باعتبارها موضوعاً للدراسة، وتصبح هذه الدراسات المتزايدة مليئة بالوعود الطيبة لمستقبل أكثر إشراقاً.

# يا طالع الشجرة

د. صابر العادلى

توطئة :

ثمة أغنية فولكلورية يترنم بها الأطفال المصاروة وهم منغمسون فى إلقاء حركى يبدو مألوفاً، منتظماً، متعارفاً عليه، وتبدو كلمات الأغنية شأنها شأن كل الأغاني التى يؤدونها الأطفال تبدو - للوهلة الأولى - غاية فى البساطة، غنية بالخيال ولعلها مفرقة فى الرمزية :

يا طالع الشجرة  
هات لى معاك بعرّة  
تحلب و تسلينى  
بالمعلّعة الصينى  
والمعلّعة إنكسرت  
يا مين يريينى  
دخلت بيت الله  
ل ع يت رسول الله  
بيزغظ فى حمام أخضر  
يا ريتى أنا دعتّه

والحكاية أن مصر - قطاع الثقافة الرسمى - شهدت حملة تثقيفية غايتها التعريف بالمرسح العالمى المعاصر آنذاك، أى فى أوائل الستينيات، وقد تركز الاهتمام على الاتجاهات والمدارس التى اتصفت بالحدثاء إذ ذاك مثل : اللامعقول،

جاء يوم طيرت فيه الآفاق ذكر «يا طالع الشجرة» بين المثقفين والأدباء وغيرهم من المهتمين الذين يتغنون بها ولكن لتصديق «يا طالع الشجرة»، وبالعجب، شاهدنا على تضمن المأثور الشعبى المصرى لـ «اللامعقول» .

والعبيى واللامسرحى وغيره . وقد شارك المبرزون من أدباء مصر ومفكرها وقها بالجهد الفكرى والمبحى عبر القوت . التقليدية مثل الإذاعة والتلفزيون وتنظيم المحاضرات والندوات وينالشر أيضاً .

ولقد بلغت الموجة إياها ذراها بإصدار توفيق الحكيم «باطالع الشجرة» . والمعروف أن الحكيم كان مهموماً إبان هذه الفترة ، بل ومن قبلها بمعتدين من الزمان على الأقل ، بقضية البحث عن القالب ، أى الشكل المسرحى الموائم لمسرح مصرى معاصر ، بقصد تأسيس الفن المسرحى فى الثقافة المصرية المعاصرة . وبالطبع ما كان لوجه مثل هذا أن يغفل رواقد التراث الشعبى المصرى .

هأنى أن كان عام ١٩٦٢ حيث كانت محاولة أخرى لريمى بعض ملامحا الشعبية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر فى «يا طالع الشجرة» وكان تساوى فيها هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمى عن طريق فننا وتراثنا الشعبى ، (الحكيم من ١٠) .

والآن وقد معنى على الوقائع السالفة ما يزيد على ثلاثين عاماً ، واستجد على ساحتى الأدب الرسمى والمأثور للشعبى ما استجد ، وربما لف النسيان القصصية برمتها ، فالحق أقول إننى ومن يومها بنت وفى نفسى شئ من «يا طالع الشجرة» ، ذلك أننى صعب على ما لم يستحل القبول أو الاكتفاء بما ذهب إليه الحكيم عدد استقطاقه للنص واتخاذها نموذجاً للامعقول «المسرحى» ، ومن يومها كان يعاودنى الهاجس بأن وراء الأكمة ما وراءها ، وأن القصصية ليست قصصية المعقول واللامعقول . برة فوق الشجرة - ولا حتى عصفور كما حاول المؤلف الشعبى المجهول فى تنويعه جد تركيبة :

يا طالع

ع الشجرة هات

عصفورة

وسيع قمحات

والأرنب

فى العشة مات

والعسكر

واقف طاوور

وهذا النص كما نرى يسعى وقد ابتعد مبدعه زمانياً عن جذور نصنا . يسعى إلى إضفاء المنطقية على نصه مستبدلاً بالبقرة عصفورة !!

وأظن أنه - أخيراً - أصبح فى مقدورى أن أقدم التفسير الحقيقى مدعوماً بأدلة لها اعتبارها . وإذا وفقنا لذلك فإننا سنلقى حينئذ بمشروع جديد على نظرية Survivales أو ما نعارف عليه الباحثون المصريون بالكلمات : الرواسب - البقايا - مخلفات الماضى ، والتى أقترح هنا استخدام كلمة «أوابد» بدلاً من المرادفات العربية للمصطلح الإنجليزى .

وأشدد هنا على أننى لا أنزع أحداً حقه فى استلهم المأثور الشعبى ولا ناقة لنا ولا جمل فى دحض رؤية الحكيم ، ولكننا نرى أنه لزم علينا التنبيه إلى المخاطر الناجمة عن ذلك المنحى الأنانى ، نقصد الإتيان بالغريب والطريف والمدوى استجلاً للشهرة ، إن ذلك يؤدى إلى مظنة أن الفولكلور مرادف للطرافة والمزجاة ويوجه مسيرة البحث توجيهاً خاطئاً ، إن لم يصرف النظر عنها استهانة .

### الغرضية

إن أغنية «يا طالع الشجرة» - فيما نرى - ما هى إلا تجريد بالغ الرقى ، وتجسيد لعقيدة ترسخت فى وجدان سكان الوادى من المصريين منذ ما قبل الأسرات ، ومعنى أدق منذ سطوع عبادة الإلهة «محتور» ، الأم الكبرى «Magna mater» مرشعة الإله «حوروس» وكل الفراعين فى الحياة والمات وسيدة شجرة الجميز . وتستطيع أن نغامر بالزعم بأننا إزاء الأولاد من تقديس المصريين القدامى للبقرة التى أصبحت الإلهة محتور رمزاً أو معادلاً موضوعياً لها كما يقال فى لغة الأدب ، وفى الوقت نفسه يفسح للنص عن تقديس المصريين القدامى والمعاصرين للأشجار . والأغنية كما سرى هى الوسيط «Medium» الذى تتكلم من خلاله عقيدة وثنية من الاستمرار - مخفية - مع عقيدة صارمة للقوة للتوحيد ، نقصد الإسلام . وغايتنا الآن دعم فرضيتنا . وإذا قدر لنا فى ذلك أى نجاح فإننا نكون قد ألقينا ببعض الضوء على دور الفولكلور فى تأمين الاستمرارية لتقاليد مر على نشأتها زمان طويل ولم تقدر عقائد جديدة على اقتلاعها أو طمسها ، لأن العقائد القديمة كانت هى الأصول ، أو كما يقول لويس عوض : «بضاعتنا ردت إلينا» .

كما قد يسمنى لنا أن تكشف عن بعض من آليات الاستجابة لدى المصريين خلال عمليات الاحتكاك والتغيير

الإنفاقي، ويكون في مقدورنا تفسير الواقع الديني المصري الزاين الثاني القطب، الشعبي والرسمي وعلاقتها ببعضهما، وفي النهاية سنقدم محاولة للقراءة في جماليات النص، أو لترسيمة ظاهرها الفرج وباطنها موجه إلى حد الأسى والانكسار.

## المعطيات

### ميثولوجيا الأشجار

«وأثبت الرب الإله من الأرض كل شجرة حسنة المنظر وطيبة المأكلة» التكوين: ٢: ٩.

إن النص يتغنى بشجرة ويستدر على اسمها، احتراماً أو مهابة أو لأن الجماعة تعرف هوية الشجرة، وقد يكون الاسم أسقط لمقتضيات الأداء، وينطبق على البقرة ما ينطبق على الشجرة من عدم التحيين. ومهما تكن البقرة أو الشجرة فهما «مرتيف» متوالم يعكس الظاهر، غير المعقول. كلاهما مثلًا في مرحلة مهمة وطويلة من التطور الإنساني أمّا للإنسان بالمعنى الحقيقي والمجازي أيضاً.

في هذا المقام لا نريد - ولا نحن بقاديرين - تصويل العلاقة التي لا تنفصم بين الإنسان والأشجار فذلك أمر تتوهم به الموسوعات، لكننا نريد هنا تحديد بعض الأطر لهذه العلاقة، خاصة الدور الأمومي الذي تلعبه الأشجار في حياة الإنسان وحتى في أفكاره وتصوراته. ولا أدل على ذلك من وعي الإنسان بعنونه على الأشجار من إضفاء القداسة عليها، فحين جيمعاً، بصرف النظر عن درجة ثقافتنا وعقائدنا الدينية نحمل من بقايا «أوابده» تقديس الأشجار شيئاً. فكثيرون منا يمتابون صفارهم وكبارهم عند التجرد على شجرة بالإيذاء قائلين: ألا تسميها تيكى؟! تنصم الشجرة. ونضيف: إن لها روحاً مثلك، وما من فلاح لا يعتقد بأن حرق الأخضر حرام، وحتى احتطاب بعض أنواع الشجر حرام وكذا برنارد شو - وهو ليس من العامة بالتأكيد - قد رد فيما يعكس على بعض ضيفانه المستغربين خلو بيته من الأزهار قائلاً: «إنني أحب الأطفال أيضاً لكنني لم أقطع رأس طفل لأزين بها بيتي»، كما أن فريزر قد علن أشهر مؤلفاته «الفن الذهبي».

إن تصورتنا لعالم بدون أشجار لهي فكرة جد مقبضة، إنها الأرض اليباب. فالأشجار هي رئة العالم وأيقاسه، قوت الإنسان والحيوان والطير، وهي الماء إن عز - هي الداران: دار الحياة وفرشها - دار اللمات بتوايينها. وإنه لجدير بالتأمل ما تمتد إليه بعض الشعوب الإفريقية عندما تسجي موتها على

أفرع الشجر حتى التحال، ثم يجمعون عظامها ويلفونها في لحاء الشجر ويحملونها إلى أكرالهم حيث يكون على موتاهم لفترة، ويعدها تعاد العظام من جديد إلى مواضعها على أفرع الشجر وتترك حتى تبلى (فريزر: الفولكلور، ج٢ ص ١٢١). ألا يبدو لنا أنهم يعيدون ميتهم من جديد إلى الأم الأصل بعد أن انفصل عنها بنزوله من عليها في طور تطوره العظيم. والكثيرون منا مومنون بحفر أسمائهم على جذوع الأشجار العتيقة. ولم تهب الأشجار المأكلة والمشرب وتوفر المأوى فحصب، بل قدمت الكساء والكفن لحاء وكثاناً وقطناً. وعند المرض قدمت الدواء، كل دواء. ولم تبخل بالأطياب من متع الحياة: تينغ وشاي وين وعسل وبخور وصندل وعلك وفأخر الأبوس حتى المطاط والفلين والأميباغ. وبها اتقى الإنسان العاصفة والسيل ونها من الطوفان. وحتى عصير الآلهة وشراب القديسين جادت به الكرمة.

«فالت الأشجار للكرمة: تعالى وأملى علينا، فالت الكرمة لها: أترك مسطاري الذي يفرح الله والداس،

«وأذهب لكي أمكك على الأشجار» القضاة: ١٢: ٩

«قال أحدهما إنني أراي أعصر خمره» يوسف: ٣٦

«لما أحكمنا فيسقي ربه خمره» يوسف: ٤١

حتى النار وهي إحدى أعظم مكتشفات الإنسان وقودها الأخشاب والحطب.

ولقد رأى الإنسان في الأشجار العديد من متوازيات الاستمرار والخلود، فهي الزمان العائد المتكرر الحولي، زمان الفصول. فالأشجار تتحدى الفناء وتقهقر الموت، تعرف البعث والقيام فتخبر جلدنا كل عام، تدب فيها الحياة بعد موت الشتاء، حبلى ومزهرة يجرى فيها نسغ الحياة وتشكل المتواليات الخالدة: البذرة - النمرة.

ومهيبة هي ورائعة عندما تضرب بجذورها في الأعماق، ساقمة بتيجانها إلى أعناق السماء، ممتدة في كل اتجاه لكنّها تجسّد للعمارة وهي في هذه المرة تجسّد للمكان الحسى.

### يا نخلتين في العلالى

### يا بطنهم دوى

(من الفولكلور المصري)

مع الأقبية والكهوف ألهمت الأشجار الإنسان أشكال المعابد ولما لا وهي للمبد والمعبود - أصل كلمة معبد في الألمانية من

## الأشجار تموت وأقفة

(بروست)

ولا يبقى لنا إلا التعرض للنصبة العريقة، إحدى معالم الفكر اليهودي ووريثه المسيحي والتي لا يخل القرآن تنازلها، القصة التي تصعي جاهدة لتفسير سر الفناء الإنساني وتقبل، توقر المعرفة الإنسانية وتشكك فيها. فكل كانت الأشجار كالمطبعة، ليست خيراً خالصاً، فإن التطور الإنساني في أية جماعة كان دوماً مرتبطاً بقدرة هذه الجماعة على التأثير في البيئة المحيطة. على أنه منذ شقشق فجر البشرية، عرف الإنسان الكثير مما يجلب الموت واستخدمه أيضاً. لكنه لم ينتصر على الموت فهو لم يعرف بعد نكته وإن ذاقه فمذاق الممطل. إن قيمة الرواية الدورانية ليس في قدساتها. ليس كل ما هو ديني مقدس. ولا تكونها كتابية (وأردة في الكتب المقدسة) بل لذيوها وتقبل العامة الواسع لها في الشرق الأوسط وكل العالم المسيحي. ربما لساذجتها وإقترابها المبتدئ من العقيدة الشعبية بتلك الهيئة البشرية التي يظهر عليها الإله وخلقه.

وأصل الحكاية أن في الجنة شجرتين، شجرة الحياة في وسطها وكذا شجرة معرفة الخير والشر. ويبدو الإله في الرواية كريماً ومصدقاً مع صنيعته، وأفضل خلقه، وأوصى الرب الإله آدم قائلاً: من جميع أشجار الجنة تأكل أكلاً. وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منها. (التكوين: ١٦: ٢ - ١٧).

ويبدو أن إغراء حواء أو الحية كان أوقع من تحريم الرب على أبينا الجليس، لا تأكل منه ولا تمصاه لئلا تموتا، فقالت الحية: لن تموتا، (التكوين: ٣: ٤ - ٥).

لكن آدم سرعان ما تنصل وحاجج الرب المتسائل ملقياً اللبنة عليه أولاً ثم على المرأة ثانياً، بينما تنصلت الأخيرة بشحميل الحية الوزر. فقال آدم: المرأة التي جعلتها معي هي التي أعطتني من الشجرة فأكلت. فقال الرب الإله للمرأة: ما هذا الذي فعلت؟ فقالت المرأة: الحية غرتني فأكلت، (التكوين: ١٢: ٣ - ١٧ - ١٤).

وقال الرب الإله هو ذا الإنسان قد صار واحداً منا عارفاً للخير والشر، والأن لعل يمد يده ويأخذ من شجرة الحياة ويأكل ويحيا إلى الأبد، (التكوين: ٢٢: ٣): (انظر: قراءة فريزر للنصبة الدورانية ومتوازياتها لدى شعوب أخرى: الفولكلور: ج ١ ص ٤٧ وما بعده).

وهكذا يسبب شجرة أو ثمرتها حكم علينا بالشقاء والفناء. أما الرواية القرآنية فتستبدل الحية بالشیطان: «فوسوس إليه

جن، وشجرة». إن كل أعمدة المعابد لدى أشجار، في مصر على أجداع التخيل قامت المعابد الفرعونية، ومن دروب الغابات المتعاقبة قممها استظم الإنسان الطراز القوطي. في رائعة النهار تبثت على الخوف والرهبة وفي غيشة الليل تبث الوحشة. تعانق النسيم راقصة في وفار جليل مستثيرة في النفس الفرع الوديع.

سمعت في شطك الجميل

ما قالت الريح للنخيل

(على محمود طه: الجدول)

عريسها زين يا حبيبى

من فوق شواشى الشجر

لاسمع نغم يا حبيبى

من فوق شواشى الشجر

(من أغاني العرس)

والأشجار هي تقاويم (جمع تقويم) شعوب للفطرة. من أطوارها يعرفون مواعيد الفرس والجنى، ومرعد عودة الطيور المهاجرة، ومعى تنباض الأسماك وتهب العواصف ويهطل المطر وتفيض الأنهار بالفياء. كما ألهمت الأشجار الإنسان الصور الرقيقة والحزينة في الآن نفسه. من غليظ القلب هذا؟ لم تهتز منه أوتار القلب لمرأى الصفاقة، أم الشعور، «ألت الحزينة، وقد مالت حانية على الجداول تمح الدمع فيها وتضفر شعرها:

ياسمبان مزروع جوه ماجور

عود القنا لا أعوج ولا مكسور

ياسمبان مزروع في جينة

طولك مليح وقوانمك زينة

(من البكائيات المصرية - جمع حنفي عبد العليم)

وليس الأشجار دوماً وديعة ولا مأمونة فعندما تثور وتمضطرب نزار مولولة في وحشة موجعة، مزققة وقد تنارجتها العواصف، تكاد تنقطع الأرض مفادرة مرايطها تنبى بالموت. تتحدى الصاعقة وأقفة لا تميل وقد تسلخ جلدما ويظهر منه العظم. عندما تموت، تموت معها أمومتها ويهلك حتى اللائذ بحماها.

الشَّيْطَانُ قَالَ يَا أَدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبُلَىٰ (طه: ١٢٠) ، فأكلا منها فبُدِيت لهما سوءاتهما وطغفا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن رِّيقِ الْجَنَّةِ وَصَعَىٰ مَادِمُ رِيهِ فُفُوفُ . (طه: ١٢١) .

وإن كانت الكتب المقدسة لم تعين الشجرة المحرمة، فإن الشاعر ميثون يرى في فردوسه أنها التفاحة، وهذا حذوه ببيرون في دين جوفان. ولا تغفل هنا المثل العام لدى الشعبين للاعتقاد بأن سدر العورة للمرة الأولى كان بأوراق التين، وفي الشمال الإفريقي كله ما يزال يوجد الكثير من المصنوعات الملونة التي تصور الواقعة إياها، ولا غرو فإن شجرة التين استزعت من أكثر من خمسة آلاف سنة في المنطقة. وفضلاً عن طيب ثمرها فإنه إذا ما جرحت نزلت سافلاً أشبه باللبن لوناً وقواماً والذي ربما أدى إلى ارتباطها بمفهوم الأمومة عند شعوب المنطقة. إن مفهوم الأمومة، منذ العهود البائدة يتجسد أول ما يتجسد في أم مرضعة، لكن ما يلتفت للظفر حقاً هو أن الإرث الإنساني القلبي يحفظ لنا العديد من أشكال الأمومة في هيئة نسوة يفضن بالخسوية؛ وخاصة سدورهن ولكنهن يظهرن بدون أطفال، وفي أشكال كهذه، فإن لبن المرأة يصبح تجسيدا للأمومة بحق، وهكذا فإن الأم الكبرى يعبر عنها بشجرة مدرة للبن، كما نلاحظ في أشجار مثل التين والجميز وغيرها.

مما سبق يبدو جلياً الدور المتعاظم الذي لعبته الأشجار في المفاهيم والأفكار والتصورات الإنسانية: شجرة الحياة، شجرة الخلد، شجرة المعرفة، شجرة الوليد، شجرة العائلة. وحتى تمثيل البنات الهيكلية للمؤسسات الهائلة في عصرنا يتجسد في تفرعات «شجرة». وياكتشاف الإنسان، ومن العهود السحيقة، أن الأشجار مثله مؤنثة ومذكورة واضطلاعاً بعمليات الخصيب قد قرب من مفهوم أمومة الأشجار إليه، وثمة وقائع وشواهد - مفيرة للعجب - تجسد هذه العلاقة الحميمة. ويحسب فريزر فما زالت عادات الزواج القلبي بين الإنسان والأشجار في الهند وبلاد الشرق (Fraser: The Golden Bough 10) .

كما أن زواجا رمزياً يتم بين الأشجار وبعضها يتولاه الإنسان؛ وذلك بربط أفرع أنواع منها ببعضها البعض. وما زالت هذه العادة معروفة شرقي المجر على الحدود المجرية الرومانية.

### الساميون وتقديس الأشجار

لا ريب أن النخلة كانت سيدة الأشجار بحق في كل الشرق القديم بابل وشبه الجزيرة العربية وفينيقيًا وكذلك في مصر حيث حظت بمكانة رفيعة باعتبارها مصدر لقوت الأساسي

وأصل كل المشغولات التي عرفت حينها، وفضلاً عن ذلك فقد كانت رمزاً للزمان والسنة، ومن ناحية ميثولوجية صرفة فهي بخضرتها الدائمة أصبحت رمزاً للحياة المتجددة، وحظت بالتقدير (عثمان خيرت: صفحات ١٥ - ٢٥) . واكتسبت مكانة خاصة باعتبارها شجرة الأمومة والميلاد، فالينيقيون ينتسبون إلى النخلة Phoenixdactylifera واسمهم في صورته اللاتينية Punics، بمعنى «بنى» أو فيديقي والبرونيون هم فيلينيقيو قرطاجة أيام هانيبال. ومن معاني الكلمة أيضاً في اللاتينية «أحمر أرجواني، أى فاقع. ومن المحتمل أن كلمة «جملكة، العامية المصرية في رأى من الاسم نفسه. ويرى لويس عوض أن صيغة «بانيقا» - بينيقا، التي ترد في الشعر الجاهلي بمعنى عتقاء أى الطائر الأسطوري من الاسم نفسه. ويقال إن هذا الطائر يعيش خمسمائة أو ألف عام. والذي عندما يدنو أجله يطير إلى الشرق حيث معبد هيلوبولس وفي طريقه يجمع كل طيوب بلاد العرب وأعضائها الزكية في مخالبه ويصنع منها عشه وفراش موته، وقبل أن يموت يغمس جناحه ثلاثاً في البركة المقدسة ويصبح إلى الشمس المشرقة ثم يرقد في عشه وترتفع حرارة جسده حتى يشعل من تلقاء نفسه ويحول إلى رماد وما يلبث أن تخرج منه شرقة تكتفح بطورها عن عتقاء؛ وهكذا فالعتقاء هي الطائر الوحيد الذي يلد نفسه. ويرى لويس عوض أيضاً أن «عتقاء» مشتق من المصرية القديمة ببا عتغ، أى مفتاح الحياة وهو رمز الروح ورمز الإنسان. وعنخ ANS في اللاتينية هي جذر كلمة «إنس، وربما جذر «نونس، اليونانية بمعنى نفس (لويس عوض: ٣٨٤) .

ومن حقاً أن نفترض أنه من غير المستبعد أن كلمة «نسر» التي ترد في المزامير غير دقيقة، فبجسد مثل نسر شبابيك (المزامير: ١٠٣: ٥) . وأن النسر هذا العتقاء (المصرية) .

ويرتبط مفهوم «أمومة النخلة» بالمعبرانيين فإن Tamaa الأم الكبرى تدل على الشعب اليهودي وتعني نمر الخليل، وثمرة في العربية هي حمل الشجر، ومعنى الأمومة ليس خافياً.

وفيما يتعلق بعرب الجاهلية، فإن المصادر التي وصلتنا يعترضاها الشك والشك والاعتبار وتفقد الروح النقدية، ومع ذلك فإنها تتفق على تقديس العرب للأشجار بل وتعبدتهم لها. والقرآن وهو مصدر لم يتعرض للتحوير ولا كتبه حوارين يذكر آلهة ثلاث: «أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى» (الجم: ٢٠) . والظاهر أن هذا الثلاث كان وثيق الصلة ببعضه. ويذكر ابن الكلبي أن اللات كانت أعظم أصنام

قریش . وكانوا يطوفون بالكعبة مرددين: «واللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى، فإنهن الغرائق العلا، وإن شفاعتهن لقرتجى» . وكانت قریش تخص العزى دون غيرها بالزيارة والهدية، ويضعون أن النبي «صلم» قد أهدى وهو على دين قومه لها شاة عفراء . رأينا أن المصادر تربط بين الحرم (الكان) وللشجر الموجود به، ولا نعرف بيقيناً هل انتسبت قداسة الحرم على ما يضم من شجر أو ثمر أم أن للشجر كان مقدساً بذاته . وتذكر الروايات أن أهل مكة كانوا يهابون حتى في الإسلام قطع شجر الحرم وحتى قطع كل شجرة دخلت من أرض الحرم في دور أهل مكة، كما أن عمر، ثاني الخلفاء، لما قطع دوحه كانت في دار أسد بن عبد العزى فنداهم بقرعة . ويذكر أيضاً أن عبد الله بن الزبير حين ابتنى دوراً ب «العقيقعات» ترخص في قطع شجر الحرم للنبليان وجعل دية كل شجرة بقرعة (جواد على ومصادره، ج٦ صفحات ٢٢٧ - ٢٤٩) .

ولعل أبرز ما وصل إلينا من معلومات عن عبادة الأشجار هي تلك التي تتحدث عن «نخلة نجران» وهي نخلة عظيمة كان أهل البلد يعبدونها، ولها عيد في كل سنة، فإذا كان ذلك العيد علقوا عليها كل ثوب حسن وجدوه وحلى للنساء، وخرجوا إليها يرمياً وعكفوا عليها يوماً . (البلدان ج ٨ مادة نجران) . أما «ذات أنواط» فهي شجرة كانت بالقرب من مكة، وكانت الجاهلية تأتيها كل سنة تعظيمها لها فحطقت عليها أسلحتها وتذبح عددها، وذكر أنهم كانوا إذا حجوا يعلقون أرديتهم عليها ويدخلون الحرم بغير أريدة، تعظيمًا للنبي . (البلدان: مادة أنواط) . والتصور العام أن العزى كانت أنثى ولها إبنان لعلهما اللات ومناة . (انظر جواد على: المصدر السابق صفحات ٢٢٨ - ٢٤٠) .

وفي رأينا أن خلق العرب ملابهم وتعليقها على الأشجار وتقليدها سيرفهم وحلى نسائهم وغيرها، هو نوع من ممارسة السحر التشاكلي، ويمكننا القول إنه يستهدف تبادل الجدل الأسمى الفاني بلقاء الشجر المتجدد (قارن هذا بالشيخوخة خضرة التي ستحدث عنها فيما بعد) . ويدعم فرضيتنا هذه أنه ما زال بعض الأهالي في غيبيا الجديدة ويضع جزر الهند الصينية وغيرها يعتقدون أنه يمكنهم استدلة حياتهم بتغيير جلودهم (تشبهاً بالحيات) . كما أن دفن مرقاهم في ظل شجرة معينة تعيد إليهم الحياة بعد فترة .

ومن المهم بمكان أن نأخذ في حسابنا اتخاذ العرب من لحاء شجر مكة فلانة لتوفر لهم الحماية كدمات . فيقيم الرجل بمكان إذا اقتضت الأشهر الحرم فإذا أراد أن يرجع إلى أهله قد

نفسه وناقته من لحاء الشجر فيأمن حتى يأتي أهله . (جواد على: المصدر نفسه، ص ٢٢١) . وهذا للحاء رمز لجلد متجدد .

## أثم تكتل الحرجين إذ أعودا

### كما يمران بالأيدى للحاء المضفر

(المصدر السابق، ص ٤٤٠)

ولا يغيب عن بالنا أن المصريين ما زالوا يمارسون الاحتفال بـ «معد للزغب» (أحد السبع أي عيد الشعانين) حتى يومنا هذا . ويضعفون من أجود أنواع الفصوص قلائد لأنفسهم وزيهم . (لمزيد من التفاصيل انظر عثمان خيرت: نخيل البلح، ص ١٥ وما بعده) .

ولا ننسى أن الميلاد الأسطوري للمسيح تم عدد جذع نخلة: «فأجابها المخاض إلى جذع النخلة» (مريم: ٢٣) ، كما أن العذراء الأم المقدسة كان طعامها هو الرطب (مريم: ٥) . وكثير من المنمنمات الشرقية المسيحية تصور هي الأخرى هذا الميلاد الأسطوري في أجمة نخيل . وسورة الرحمن - وهي من أجمل الصور إيقاعاً - يأتي استهلاكها هكذا (والنخل ذات الأكماء ١٠) - الآية ١١ .

على أن الأشجار ليست دوماً خيراً خالصاً . فالقرآن يروى الكفار بشجرة الزقوم والتي ترد في مواضع ثلاثة (الصافات: ٦٢ - ٨٦، الواقعة: ٥٦-٥١، الدخان: ٤٣-٥٠) وهي شجرة مروعة، طلعها كأنه رموس الشياطين، وثمرها في البطن كالملح (القحج) والمعدن المذاب وهي طعام كل باغ ومكذب وأثم، ويرى البعض أنها شجرة عرفت بالحجاز، ثمرها أشبه باللوز وأمر من الحنظل، ويرى ابن إسحاق أن أهل مكة لم يعرفوها حقاً، وإن كان الاسم يرد في السريانية بمعنى بقل أو فول (انظر: Simon R: A Korran Villaaga P318) .

فيما أوردنا حاولنا رسم صورة مختصرة عن الدور الذي تلعبه الأشجار في حياة وأفكار الناس، وانطلاقاً من فرضيتنا الأساسية: يا طالع الشجرة، تحقور الجميزة، فإنني سأعرض فيما يلي العقائد المتعلقة بشجرة الجميز والتي يبدو أنها الشجرة الوحيدة - في زماننا - التي احتفظت بقداساتها في عقائدهم . كالشجر المغروس على مجارى المياه، الذي يؤتى ثمره في أوانه وورقه لا يذبل . (الزمامير: ٣٠: ١) روح الجميزة: تلوانة، أولخر الأريعتا .

إذا ما تجول الإنسان في أي من قرى الدلتا مفتوح العينين فقل فوته أن يلحظ أشجار جميز صغيرة لا تكاد تلو كثيراً



مستوى الفعل وإن كان رمزياً، ثم إن الخصوية والوفرة كانتا دوماً من هموم الإنسان الثقيلة. وثمة إشارة إلى العهد الجديد فحوها أن المسيح قد أشار على صاحب شجرة بالصبر عليها وقال أيضاً هذا الفاك: «كان لرجل تينة مغروسة في كرمه فجاء يطلب فيها ثمرًا فلم يجد. فقال للكرام ها إن لي ثلاث سنين أتى وأطبل ثمرًا في هذه التينة فلا أجد فأقطعها. فلماذا تعطل الأرض. فأجاب وقال له يا سيد دعها هذه السنة أيضاً حتى أعزق حولها وألقى دمالاً. فإن أثمرت وإلا فقطعها فيما بعده (لوقا: ١٣: ٦ - ١٠). وهكذا فإن توفير الخصوية يستدعي التدوير. ومن ناحية أخرى فإن استجلاب نفع الآلهة في الديانات - في مصر القديمة - كان يقوم على التقرب إليها أي الآلهة بالقربان والذئور، أو الذلف والنفاق في شكل انبهاالات وتضرعات، أو للقسر وإرغام الآلهة على تحقيق مطالب الكاهن بالتهديد والوعيد (IX - VIII 1972 Budge). ولذا في أفانين سب ولئن الآلهة شواهد لا تحصي. ففي أوربا للشرقية كمتلثس للثور بلن الإله، وفي مصر لئن الدين من الأمور المألوفة، ناهيك عن السوريين والعراقيين وغيرهم من شعوب المنطقة.

جوهر ما عرضناه آنفاً أن الجميزة هي الشجرة الوحيدة في مصر التي تعرض لشلل هذا الابتزاز الفاضح والقاسي والذي لا يبرره إلا الاعتقاد بأن للجميزة روحاً، ويؤكد ذلك الاعتقاد بأن «الجميزة مسكونة»، ويخشاه الإنسان والحيوان أيضاً ويحلي ذلك في التحريم الصارم للاقتراب من الجميزة بعد الغروب وحتى صباح الديك. كما أن الممار خاصة تطرطق أذناه إذا ما مر بها ليلاً. (سنفسر هذا فيما بعد). و إليكم الواقعة التالية فقد مات أحد خدم العبدالة - آل عبد الله - إحدى العوائل ذات العصب في القرية إياها. مات هذا الخادم ميتة غامضة ولعله قتل عمداً إثر شحاش، فكثيراً ما دفع الخدم حياتهم عند الانتقام من أسياهم - وليس فقط بحرق المزروعات والدور - كان قتيلاً، وقد لقب بالأفزع في حياته كان مقره -مرطب النهام- الذي تظله شجرة جميز عتيقة مروهية الجانب حقاً. فلم يكن أحد يجزئ على تسقيها لتختفيها - بمعنى شق عجرها بدمية - وكان على الجانب الآخر بلر مهجورة عتيقة المحيط يحيط بها أجمة من النباب، وفي النهار كان المكان كله موحشاً وكثيراً. وفي الليل كان ظل الجميزة يجم على المنطقة بأسرها، فتتقبض النفس حقاً، مما يجعل اختراق الإنسان بمفرده في هذا المصرب مهمة لا تبعث على البهجة. فقد شاع أن الندامة تظهر من حين إلى حين في الليالي القمرية عارية يغطيها شعرها الأبيض لتختار أكثر الرجال فحرة والذين يتبعونها إلى

الأكوخ الطينية التي تظللها ولا تحمل ثمرًا، ونراها أيضاً - أي أشجار الجميز - على جسر الدرع ورويس الفيطان وكذلك الصنعة منها تظلل قباب أضرحه الأولياء سواء أكانوا مسلمين أم أقباطاً أم يهوداً أيضاً.

إن المتجول للطن سرعان ما يلحظ أخدوداً عميقاً يطوق بعض جذوع تلك الأشجار الصغيرة، فيما يبدو أنه محاولة لم تتم لقطعها. إن الأخدود العميق هو ما تخلف إثر ممارسة طقسية قامت بها العائلة صاحبة الشجرة سينة الطالع. ولست أستشر غصانة - رغم كل المعانير المنهجية وللشخصية - في رواية الواقعة التالية: «في فجر أحد الأيام السابقة للفيضان - وقد انقطع الآن إثر سد أسوان - توجهت عائلة صغيرة إلى حقليها وتوقفت هناك عند زريبة صغيرة كان يظللها شجرة جميز صغيرة شحيحة اللحاء لا تكاد تحمل عجرًا، وكانت زى الدكره فيما يقول الفلاحون. وبدأ شئ غير عادي يحدث، فقد رفع الأب بطلته في الهواء وهو يجار: حافطك يا بنت للكب يا عديبة البركة.. مكرراً ذلك. بينما راحت الأم المستبسة وراء الجانب الآخر من الجميزة لتلول مستطعة: «إعلم معروف، في عرضك بابك الحاج، جرينى، لكن الأب لم يلق بالآ إلى روح الجميزة المتووسة وهوى بطلته بكل عزم على جذع الشجرة محدداً أخدوداً بالفا لم يلبث أن بدأ سائل لبني الشكل والقرام ينز. وعندما رفع الأب يديه وقد خلص بطلته من الشجرة إذا بابنه الأكبر يمتصنه وقد شل من حركة أبيه مطوقاً ذراعيه زاعفاً: «يا خوجاي» بمعنى للجدة، بينما راحت الأم (روح الجميزة) تتضرع: في عرضك، ولبنى ح أطرح سايقة عليك اللبي، حلفتك يا صغير صاحبى - كانت الشجرة تحمل اسم أصغر الأبناء، أي «شجرة فلان». لكن الأب وقد انلفك من طوق ابنه انهل بضرياته مثنى وثلاث ورباع ضربة بعد الأخرى، مكرراً وعيده السؤل، بينما ذهبت تضرعات الأم ووعدها بالإنمار أدراج الرياح - وعندما اكتمل الطوق الأخدودى ألقى الأب بطلته وانصرف الجميع إلى الفطور في هدوء.

ومهما بدا صعباً تفسير كيف حملت الشجرة إياها الوفير من الثمر بعد موسمين - لعل علماء النبات يرون ذلك تفسيراً - ولنا حاجة إلى اللؤلؤ إن مثل هذه الممارسة الطقوسية معروفة في أنحاء عديدة من المعمورة (انظر فريزر: Frazer O.B. - P149). لن نخوض هنا في دنيا النظريات - الانتشار Diffusion من مركز مشترك أو نظرية تعدد الأصول - السهم هنا أن الأشجار التي تحظى باحترام يصل إلى حد القداسة تتعرض لما هو العكس أحياناً، أي الوعي الذي يرقى إلى

ونكاد تكون طبيعة هذه العفاريت مدعاة للسخرية والازدراء ولا تزيد عن كونها تدبر المقالب وتكيد للإنسان وهي تظهر في موضع قتل أصحابها وأماكن غمليها أيضاً، ولهذا جرت التقاليد أنه في هذه الحال بينما يترقب الجميع ظهور العفريت ليتعرفوا على طبيعته وسلوكه خاصة من النسوة والأطفال والرجال والخرعة التي تعوزها الشجاعة، ويحشون للأمر بسجته إذا ظل على مصافقاته يدق مسامير سحرأوى في أركان المكان الذي مات فيه، وكثيراً ما تظهر العفاريت في أماكن التشريح أيضاً (انظر لين) والعفاريت في رأى عقيدة مصرية، ولكن اعتقاد المصريين بالعفاريت قد تأثر بالعقائد العربية.

إننا - مؤقناً - لشعر بالهجرة والتناقض إزاء العقائد المتصلة بالجميزة، فمن ناحية، نراها مرهوبة الجانب أو «تابو»، أو محرم كما نرى من تهريم صعودها أو الاقتراب منها أثناء الليل، وكذا حرق أغصانها فضلاً عن قطعها. ولا يصحب الخوف منها على الإنسان وحده بل يتعداه إلى الحيوان كما بينا سلفاً. وتعكس التقاليد أن كبير عائلة الديب مات مثلولاً ولم يلبث أن لقى به ابنه إثر حادثة، وكان سوء الختام اشتعال النار في الجرن، ومنه امتدت إلى النار. وكل هذا لأنهم تجرّوا على قطعها لأنها بظلمها وجذعها تسببت في خراب ثلاثة قراري من الأرض.

على أنه هناك أشجار جميز جد مباركة خاصة تلك التي تقوم بجوار أضرحه أولياء معروفين أو مزعومين، منتشرين في قبلى مصر وبحريها. ففي جزيرة الروضة المظلة على القاهرة والجميزة، توجد جميزة تعمل اسماً ذا دلالة (الشيخة مندورة) شاهداها في السبعينات؛ وأخرى في محافظة البحيرة تطلق ضريح سيدى زمل (حواس - المعالي ١٩٧٠ ص ٧٠) ووحدته أخرى في الينها وتصل الاسم نفسه، وأخرى في «شرايس» وغيرها الكثير.

وتبدو لنا هذه الأشجار مدقوق في أجزاءها مسامير حدادى معلق عليها شعور آدمية، وأغطية رأس كتاوى الرجال ومناديل وطرح للنساء ومقاود البهائم وأحياناً ما نجد عند جذوعها شموعاً وحلوى وما أشبه. إن هذا كله ليس إلا نذرراً وقرابين يقدمها أصحاب الحاجات طلباً لعون الجميزة مثل شفاء من المرض ومساعدة المحرومات من الإنجاب وإعادة النغائبين كباراً وصغاراً وحتى مساعدة طلاب المدارس على المرور بالامتحانات أو الالتحاق بوظيفة وغير ذلك من هموم بسطاء المصريين. على أننا لم نعرف ولا سمعنا بوقائع توجه

مسكنها في البئر، ويعد لوال ثلاث تعيدهم إلى ذريهم وقد قبوا على سطح مياه البئر بموتهم غرقاً ولم ينقص المكان إلا موت الأقرع قديلاً كالعادة بدأت النسوة بالشكوى من مضاعبات وعبت عفريته السمجة. فقد اعتاد أن يظهر عند الغروب وقبل صباح الديك كاشفاً عن قراعه قاذفاً طلاقته بالجميز. الباطل (نامج بدون تختين) وأحياناً ما كان يقفز هو نفسه في المسقاة أو يأخذ غطساً في الساقية، محدثاً دويكاً وطرطشة. ولم يجد الرجال بداً من الالتجاء إلى «الشيخ الغلام» - والذي كان مرابياً - ولم تفلح كل حيلة لإقناع الأقرع بالصنعي: لم يخش على عرضه، أى يرعى أو يستحم. فعزم عليه بعية ياسين طبعاً، ثم سجنه بدق أربعة مسامير حدادى في أركان الجميزة ليحرمه من الخروج والإياب إليها. وكانت نسوة القرية يقيمن بأرواح أمهاتهن أنهن كن يسمعن الجميزة تترجع من لثم وخز المسامير.

وقد حدث أنه كان على الصبى صاحب الجميزة التي هدنت بالقطع أن يتوجه إليها بعد الفجر ليحول دون سطو الفلاحين على طيب ثمارها. ورغم وعيه بالمخاطر الكامنة عند الجميزة الشهيرة، إلا أنه غامر واستنصر الطريق مروراً بها. وكاد يمر بسلام بالجميزة والساقية المهجورة، وما كاد يتنفس الصعداء، فرحاً بنجاته إذ به وكل حواسه تنلته إلى هيئة آدمية متكئة فوق نفسها فوق كوم سياج واقع لصق مريض البهائم. وراح يصدر عن الهيئة إياها ضراط يبعث على الضحك أكثر منه على الخوف، ولم يكن الفجر قد تفتق بعد. كان الضراط يستمر ويتقطع مصاحباً لعنك مستخف. وتعلر فتاناً بجلبابه وانكفاً هو الآخر على وجهه، وبينما جاهد لينصب، ولى ساقيه للرياح، فإذا به يصطدم بصورة غامضة لهيئة طولها عبادة وسمع صوتاً يأتي من أعماق الجميزة أو البئر مهدداً من روعه، قالاً: هو عملها فيك إنت الآخر. بالصحيح ها هو كاد لك أنت أيضاً، وأوصاه قائلاً: في المرة الجاية، قل له كنت انتشر على اللى فتلك يا أقرع.

ولم يشكك أى من الفلاحين بأن الأقرع (واسمه عبد العظيم صنيف الله) كان هو الهيئة المتكئة المنصرف في ضراط خفيف ومموج إزاء صبى تعوزه الخبرة وثبات القلب.

تشرح الجلّة في دوار وليس في بيت أصحابها ولا تدخل بيوتاً ولكنها تدفن بعد تنريحها.

تلك هي حكاية من الحكايات النمطية عن العفاريت ونلقى هنا أرواح الموتى الذين ماتوا بطريقة غير طبيعية ولكن واضحاً أنها ليست هي «عفريت من الجن» كما يرد في القرآن الكريم.

وبالتأكيد فإن أعرق جميزة - كانت موضوعاً للعبادة - في مصر الحديثة هي شجرة مريم، بالقرب من هليوبوليس التاريخية، في ضاحية المطرية والتي كانت مجرد قرية صغيرة حينئذٍ، وللشجرة جافة تماماً لمساء وقد فقدت كل لحياتها، تترك محمولة على أكتاف من حجر وخشب، وبالقرب منها تقوم أخرى ذات أوراق مخضرة بزرقه وثمرها الجاف غير المخفون ملقى على الأرض، والشجرتان محاطتان بسور أنيق، في أحد المباني الملحقة به من الخارج شبك تذاكر بيع لذا فيه تذكرتان لحدهما بخمسين قرشاً - بصفتي مصرياً - والثانية بجوليين (لأنه ما كان ليخفى على أرباب أن مرافقي كان من الفرنجة). وبصورة تخلصاً من مرافق ملحاح وآخر طغىلى راح يلقي بالمعلومات على هواه. إن المبني والشجرة المباركة والبيت القريب منها أصبحا تابعاين لهيئة الآثار. وهكذا فقد خصص له خبير وعاملة شبك، وفشلا في العثور على أية إشارة تفيد بأن طالب حاجة قد غمغم بها معلناً نذره إلى الجميزة الأم المراقدة؛ أو الأخرى التي لا يتطوع أحد بفختيتها ربما خوفاً من الضرائب وليس من ساكن الجميزة.

يقال إن الآباء الفرنسيون قد استزرعوا في ١٦٧٢ الشجرة المتداعية من أصل الشجرة المقدسة التي استقلت بها مريم وعائلتها. أما الشجرة الخضراء فعمرها لا يتجاوز العقدين. واعتباراً من أوائل القرن الثامن عشر فإن المنطقة أصبحت مزاراً للمسيحيين والمسلمين على السواء، وتبع ذلك إقامة مسجد فكليس. وقد زرنا الكنيسة التي كانت مقبضة للنفس حقاً بظلمتها ورطوبتها والإهمال الظاهر عليها، وعلى جانبها تقوم رسوم الفريسيك التي تصور رحلة الأسرة المقدسة من فلسطين إلى مصر. وهي تصاوير بالغة السذاجة وتفقد إتي الفن. وحكى برابها أو سادها أو خادمها الذي كان زرى الهيئة بشكل بغيض<sup>١١</sup>. ... ثامان بصورة مريكة حكى لنا عن سرداب يقع تحت الكنيسة زاع<sup>١٢</sup>. العائلة المقدسة قد لائت به. ومنذ هيمنة المسيحية على المكان قام نجد أية ممارسة لشعائر ولم ترع للرغبات في الأمومة يتوجهن إلى المكان. ومنذ هيمنة السياحة على الشجرة وملحقاتها، يبدو ظاهراً انصراف الناس عنها. (للمزيد من المعلومات انظر رؤوف حبيب: المطرية وشجرة الخزام). ولا أدل على الظاهرة من النص التالي الذي نشر في أول القرن: وقد يسبب للشعبين الولاية إلى الأشجار الضخمة وأجساد النخلة، فإن هذه لو رأوها يقبلونها، مثل تلك الشجرة التي تدعى الشخية خضرة، فإن الزائر يجدهم يتجرون بها ويقبلونها فضلاً عن ترك أثرهم عليها معلناً بمسما، كما أن كل شجرة غليظة الساق يطلقون

عليها لقب سيدى الأربعين، وأغلب هذه الأشجار من الجميز، وكثيراً ما يقومون بعمل الفوائد لهذه الأشجار، (عمر محمد: حاضن المصريين، ١٩٠٢).

إن ما استعرضناه أعلاه إنما هو سيورة وبقاء لتقاليد وثنية ترجع لأكثر من ألف عام قبل الميلاد، والتي اكتسبت مضامين جديدة وأيضاً مسميات جديدة. ففي هذا المكان قامت أشجار Ished المقدسة في زمن الفراغة والتي كانت رمزاً لحكمهم السعيد طويل الأمد، على أوراق هذه الأشجار قام الإله حتمحور بتسجيل اسم الفرعون وتاريخ اعتلائه العرش ومدة حكمه. ويرجع أصل عقائد تقديس الأشجار إلى عهود جد بعيدة، فيقال إن هذه الشجرة قد نشأت ليخرج من جوفها الإله الشمس عندما كان رع يصارع أعداءه وقتها. إن هذه الشجرة أصبحت أكثر الأشجار المعبودة في هليوبوليس شهرة وإن لم تكن الوحيدة. والمعتقد أنه كان يسكنها الحياة والموت. والمتصور أن طائفي البوذية كانوا يتوجهون إليها، كما كان يحدث في اليونان مع شجرة مجد زيوس الشهير في دردنيا (لا يجب أن يغيب عن بالنا ارتباط الشجرة هذه المسجل على أوراقها اسم الفرعون ومدة حكمه إلى آخره، بالمعتقد الشعبي الدافع في كل بلاد المسلمين عن شجرة شبيهة مسجل على أوراقها اسم كل حي وموعد ميلاده وموته وحتى نصيبه من الدنيا. وباختصار اللوح المحفوظ وحتى يومنا هذا يعتقد الناس بأن باصفار رقعة ما يعنى قريب أجل صاحبه).

في بريدة هاريس (مجموعة ٢٩، فقرة ٣١) يأتي ذكر شجرتين مقدستين في هليوبوليس، كانت تقدم لهما القرابين من المشروبات (انظر فيما يلي - نص أنشودتين إلى الجميزة) إن أشجار هليوبوليس كانت هي أكثر الأشجار قداسة في مصر القديمة، ولكننا نعرف أشجاراً أخرى مقدسة وهي جميعها ترتبط تماماً بإله أو إلهة معينة، فحتحور على سبيل المثال كثيراً ما تلقب بـ "سيدة الجميزة القبلية". كما أن بتاح وتوت يرتبطان بأشجار الزيتون. ومن السهل أن الإله رع كان يبرز كل صباح من بين شجرتي جميز. وقد لعبت الأشجار دوراً مهماً في العقائد المتعلقة بالموت أيضاً، ففي مدافن أوزيريس توجد تصاوير تمثل أشجاراً، ويؤكد من أهمية ذلك أن بلتارخ يذكر أشجاراً ذات طبيعة ميولوجية. في أشجار أوزيريس هذه تسكن روح الإله - للبا - والتي في تصاوير أخرى ليست إلا الطائر الأسطوري - الحقاء أى الفونس. الذي يموت ثم يعث من جديد كما سبق وأن فصلنا. (إن الاعتقاد بأن الأرواح تحل في الطيور ما زال شديد الحيوية بين المصريين وإنه من المؤلفين في كل مصر وضع جزار فخارية أمام القبور مليئة

بالماء ليحتسنى للروح العائدة إلى قبر صاحبها عصر كل خميس أن تشرب منها، ويؤكد هذا القول الذائع عند طلبة الإنسان للشرب: «سقى أمواتك» .

والنص التالي يجسد العقيدة بأصح ما يكون:

مين حطنى طيرة على السجرة

وأشوف بعينى ميتة الغرية

مين حطنى طيرة على الأبريق

وأشوف بعينى ميتك يا غريب

أشامر بالجزم أن هذا المفهوم قد انتقل إلى العرب تحت اسم «الهامة» وهي الطائر الذى يكون عند أولاد الميت فى محله ويوفى روحه بأخبار آله، كما يقول الصلت بن أمية لبيه:

هامى تخبرنى بما تستشعروا

فتجنبا النشعراء والكروها

(نظر: جواد على ج ٦ ص ١٣٢)

والوجه الآخر للهامة هو زعم العرب بأن القتل المملول الدم أى الذى لم يقتل له يظهر عند قبره طائر لى صغير يقال له الهامة وقد يسمى - السدى - ولا ينفك يصرخ قللاً: إسربنى . حتى يؤخذ بثأر صاحبه، ويقول ذو الإصبع للدوانى:

يا عمرو ألا تدع شتى ومنقصتى

أضربك حيث تقول الهامة اسقونى

(انظر: ناصف حفى، ص ٥٩)

إن أشجار أوزوريس هذه هى تلك الأشجار التى سبق وتمثلنا عنها، والتى تظل قباب مزارات الأولياء، والمثير أن هذه الأشجار تحتفظ بقداستها واحترام الناس لها حتى بعد جفافها فى بلاد شديدة الفقر بالأشجار. كما يظهر أوزوريس متجسداً فى أشجار أيضاً، فحسب بردية سالت ٨٢٥، تظهر شجرة إلى الغرب نمت لأجل أوزوريس، فى حين أن نظيرتها الواقعة إلى الشرق تنمو من دم «ست» المراق. وفى الفصل ١٩٣ من كتاب الموتى فإن شجرة النخيل هى جسد أوزوريس نفسه. ومن ثم يحرم تجهيز للتوابيت منها (إن الجنة شجرة تروى بدماء الشهداء!!) (وهناك إلهة ترتبط بشجرة ألا وهى الإلهة «نوت»). ويبدو هذه الأشجار فى الرسوم متجاوزة الفضاء الكرنى المنظور.

من المثير للعجب أننا نشاهد فى مقبرة تحتمس الثالث أحد التصاوير الجدارية تمثل شجرة يلقى منها ثدى يرضع منه الفرعون لتعبه القوية عند ولادته من جديد. إننا أمام ابن أم حقيقى. وهكذا نعتقد أننا اقترينا خطوة من إثبات فرضيتنا، فما نحن أخيراً أمام شجرة (الجميزة) ترضع، ولا يبقى لنا إلا أن نجد البقرة فى الجميزة. وهذا ما سنقصله فيما بعد عندما نتناول بالحديث حتمور.

ومن الموتىفات المألوفة - فى برديات الموتى - شجرة يمتد منها فرع مشيراً إلى الميت، منادياً عليه مطمئناً إياه، أو يبدو وكأن الفرع يأخذ بيده فى طريقه إلى عالم الآخرة.

إن تقديس الأشجار لم يحتل تلك المكانة المرموقة التى حظت بها عبادة الحيوان، ولكن جمالها وخصوبتها وغمورها خلب الأبواب المصريين، ومع أنها لم تحظ بالحورية والديناميكية والقوة التى تكن فى الحيوان، ولذا لم تصبح قداستها بذاتها، لكنها اكتسبت مكانتها بارتباطها بالله أو إلهة ذات مكانة. (إن هذا يفسر لنا ما بدأ غامضاً حتى الآن من العلاقة بين الشجرة وضريح الولي؛ ويؤكد تفسيرنا ذلك أنه ما من قرية فى مصر تقريباً إلا وتضم مزاراً لسيدى الأريعن. والذي هو بالتأكيد الإله أوزوريس وأملئ أن نشبت تلك القرصية - أوزوريس - سيدى الأريعن - فى دراسة لاحقة.

ولكن لا بأس من إيراد المأثور - التالى - دعماً موقفاً لفرضيتنا:

جبة أبو الحجاج عليها طنبجة

وملايين وسبعة لحبل بلدنا

وإن وفق الله فوق أعتابك ندبجو

وتخش الضريح نزين الفندورى

وكمارة البلج جوه الضريح مرمية

(جمع أحمد رشدى صالح: الألب الشعبي)

إنه ليدهشنا بحق صمود الأشجار واحتفاظها باحترامها وقداستها متفوقة بذلك على الآلهة المصرية القديمة وكذا المعبودات الحيوانية، ومع للتغيرات الدينية التى اعتورت مصر من المسيحية إلى الإسلام، فما زالت الأشجار، ممثلة فى الجميزة، تشكل جزءاً رئيساً من عقائد المصريين المعاصرين.

ولا أدل على ذلك من تلك العادة الجارية حتى يومنا هذا من زرع بعض النباتات والأشجار الشوكية والإبرية مثل

الصبار والأثل وغيرها، وكذلك عند خروج النسوة كل خميس في طلعة الرحمة، حاملات المقاطف والسلال المليئة بالتمر وقرص الرحمة ومغطاة بسف التخليل الذي يوضع على القبور عوضاً عن الأشجار. ولنا في البكالية التالية (العديد) خير شاهد لا يعوزه إخراج ولا تحليل.

**نزرع ما التخليل ع اللحد**

**تاخذ بلحها وتعمله مقلى**

**نزرع ما التخليل ع البورة**

**تاخذ بلحها وتعمله فورة.**

**بين اللحد لا بير ولا جنبنة**

**ولا ساقية تتسبح الزينة**

(أرشيف مركز الفنون الشعبية - القاهرة)

وثمة أمثلة عن سفاح لا يرعى قتل ٩٩ رجلاً وألعت عليه الرغبة في التوبة فاستشار ذا علم وتقوى فطلب منه أن يفرز نبوته الذي قتل به منحايه في الجبانة ويتركه هناك للصباح، فإن اخضر فقد لحقت به رحمة الله وإلا. وامتثل صاحبنا للشورة ولدهشته المغرقة وجد نبوته قد أصبح شجرة ولم تكن دهنه شيخه بأقل ولما استفسره عن سره أخبره أنه عندما غشي الجبانة مساءً ليرشق نبوته، سمع صوتاً من أحد القبور فلما استبان له أن هناك بهم بالفل بجلة دفنت لونها، فارم السفاح، وقال: خسرانة خسرانة، وأكمل عدد قتلاه إلى مئة قتيل، أى قتل منتهك حرمان الموتى إياه، ثم غرس نبوته المفضض بدم منحيته. ويصرف النظر عن الدلالة الأخلاقية الظاهرة فإن العلاقة بين الجبانة والدم والشجرة جلية.

**حضور سيدة شجرة الجميزة**

تجمع المصادر على عبادة المصريين لها منذ ما قبل الأسرات هذا وقد صورت في الفن المصري القديم بأشكال تكاد لا تحصى، ولكنها غالباً ما كانت تصور كبقرة أو بشكل امرأة يزين رأسها قرص الشمس بين قرني بقرة. وفي كثير من الأحيان كانت تمثل كامرأة لها رأس بقرة تعمل قرص الشمس. وقد اختلطت المفكرتان، رأس المرأة ورأس البقرة تدريجياً حتى انتهى الأمر إلى تمثيلها برأس امرأة وأذني بقرة. وكانت حضور في اعتقاد المصريين مرضعة حور ابن إيزيس وكانت إلهة فرحة جدلانة ومن ثم لقبّت بربة البهجة وسيدة

الرقص والموسيقى وسيدة النيجان وانتهى بها الأمر إلى أن تصبح ربة الجبانة ترعى الموتى وترؤمهم وكانت تسمى فيما تسمى «الأولى بين البقرات»؛ نظراً للور الذي كانت تلعبه بشكلها الحيواني. وفي منف وإلى الجنوب من معبد بتاح عبدت حثحور ولقيت بـ «سيدة الجميزة النقيية»، عند كوم الكالة الحالية .

ويرى بعض المؤرخين أنها ربما كانت أصل عبادة العجل عند بني إسرائيل، الذين يعتقد أنهم صاغوا العجل الذهبي تسجيلاً للإلهة البقرة «حثحور» والتي عرفت عبادتها في سيناء. ولا غرابة فقد كان من أسماها للذهبية. والمثير أن لبها كان يدعى «إيحيى» أو «أحمى» (ربما يفسر لنا هذا بكاه المصريين على الموتى من الأطفال بكلمة «أحيه عليه، أحيه عليه». وأرى أن هذا ما بقي في الذاكرة الجمعية من ذكرى ابن حثحور).

والهم في حالتنا أنها كانت تمثل كسيدة لشجرة الجميز وقد بزغ قرنهما من الشجرة التي تنمو على شاطئ النهر. ومثلت حثحور كذلك كبقرة ترضع الفروع الميت وكذا أرواح موتى آخرين سواء في هيئة امرأة أو بقرة.

وإذا تركنا جانباً المراجع التقليدية ربحنا في الفولكلور أو المأثور الشعبي فإننا نجد نصاً لشرفي عام ١٨٨٥ يصور بدقة منبهة العقيدة الحثورية؛ البقرة «... الأم...» الشجرة، والنص كما يلي: «كان فيه واحد متجوز مرة (امرأة)، خلفت له ولدين، ونوفت، والرجل انجوز ثانی. جاب ولد ريت. وكان عندهم بقرة. المرة تدى ولدها ويبيشها أكل عظيم والولدين اللذانين اللي موش أولادها تدى لهم عيش الكلاب الأولاد يأخذوا البقرة يسرحوا ويدوا العيش للبقرة ويقولوا: يا بقرة حتى علينا زى أسنا ما كانت نحن علينا. البقرة بقيت تدى لهم أكل كريس يأكلوا ويشبعوا كل يوم. المرأة بقيت تتلفت تلقى أولادها بطلانين وتلقى الولدين اللذانين عاقبين. بقيت تدى العيش بتاع الكلاب ولأولادها، تخمينها منها أن يصيروا زى إخوانهم، لكن ما نفع شي أبناء، بعده قالت: يا ولد روح مع إخوانك، شوف يأكلوا إيه في الخلاء؟ قال لها: طيب. راح مع إخوانه في الخلاء، فعدوا الأولاد جمانين وخايفين من أخوهم لحسن يقول عليهم. قالوا له: أئحينا إذا جبنا حاجة ما تقول شي علينا؟ قال لهم: طيب يا إخواني. بعدها إدوا العيش للبقرة، وقالوا لها: يا بقرة حتى علينا زى أسنا ما كانت نحن علينا. جابت لهم فطيرة ميانة لبن، وأكلوا وشبعوا. انتقلت المرأة ولدها، قالت له: أكلوا إيه في الخلاء؟ قال لها: ما كنا

شئ ولا حاجة إلا عيش الكلاب. اليوم الثاني قالت للولد: أعدت ما تريحت خلتى أختك تروح، راحت أختهم، قعدوا جعائين قالوا: وأختنا، إذا جينا حاجة ما تقولى شئ علينا؟

قالت لهم: طيب بأخواتى. إدوا العيش للبقرة وقالوا: يابقرة حتى علينا زى أمنا ما كانت نحن علينا، جابت لهم مخروط بقىوا يأكلوا والبنت بقيت تهطل على الهدوم وروحت. قالت لها أمها: أكلتوا إيه فى الخلا؟ قالت: إسانى توبى قبل ما تسألينى، وإسانى برنسى قبل ما تسألينى. شرفى أكلنا مخروط جابته البقرة. المرأة كان معاهما رفيق، قالت له: أنا عيانة، إنت تعال وقل أنا للطبيب المداوى التلى أدلوى، مائلها شىء يداوى إلا كعدة بقرة سودة غطيس، قال لها: أعملك كده. لما آجى إبقى قولى أنت هاتوره جوه الباب، عملت عيانة هى، جابره جوه الباب شاوره جوزها، قال: دواها بعيد. قال له جوزها: قول وأنا أجيبه، قال: دواها كعدة بقرة سودة غطيس، قال جوزها: البقرة علندا، وجابوا البقرة ودهجوها. ويقبروا الأولاد بيكرو ويقولوا إنها صحيت. نزل جوزها ورفيقها فى اللحم أكل والولاد يلعبوا الضمض وحطوه فى الزير، واتخلق نيقة، ويقبروا الأولاد قاعدين تحت النيقة يأكلوا ويشربوا، ويقت النيقة عوض أسهم التلى ريتهم، والبقرة التلى طلعتهم، وقعدوا مبسرطين فى أمان الله.

إن اللص على شيطنة أطمعة من الجمال، والمؤسف أنه ليس بهوزنا أية تنويمات أخرى له. ومهما يكن فالبقرة هذا أم راعية لئامى صغار، ويذبح البقرة وتجميع عظامها فى الزير تصير شجرة (ذوق) ولكنها تظل تمارس دورها الأموى، فاللص يقول: «ويقبروا الأولاد قاعدين تحت النيقة يأكلوا ويشربوا» ويقبت النيقة عوض أسهم التلى ريتهم، ولا يقول: عوض البقرة بينما يقول «البقرة التلى طلعتهم»، أى التلى جاءت بهم إلى الوجود. وإننا لعجب لتلك المباشرة المدمشة لتجسيد الدور الأموى للبقرة. فيقول عن الأم المينة التلى ريت. الأم الحقيقية هنا هى البقرة؛ بقرة لها علامات - سوداء، غطيس، «إن حتحور وهى أقدم الآلهة المصرية طرا، وربما كانت فى البدء مجرد نوع من اللجاموس الأسود، ثم أصبحت بعد ذلك بقرة من اللوع العادى». (مرى ص ٢٦٠).

ونمة تقليد لا يمكننا غض الطرف عنه لأورده لين وهو يتحدث عن «عجل العزب»: «كان سى (سيدى) العزب وهو ولى ميجل من نغافنه (تقها العزب) فى الوجه البحرى يملك عجلاً، ويقوم على خدمته. فغدر الرافعية منذ وفاته تربية العجول فى بلدة هذا الولى أو مدفنه، وتدريبها على صعود

السلم والاضطلاع عندما تؤمر بذلك، ثم يذهب كل منهم وعجله متجولاً فى البلاد لجمع الصدقات. «ويعضى لين، وقد دعوت مرة أحد هؤلاء الدراويش إلى منزلى ٧، وكان العجل هو الوحيد الذى رأيت، جاموساً يندلى منه جرسان أحدهما فى طوق حول عنقه والآخر فى حزام حول جسمه، وقد صعد السلم جيداً إلا أنه أظهر ضعف مرانه. ويعتقد العامة أن عجل العزب يجلب إلى المنزل بركة الولى». (لين: ص ٢١٥).

إن ما أورده لين صورة لم تضمحل كثيراً للبقرة حتحور التى ظهرت فى عشرات الرسوم على جدران المقابر الفرعونية تحت اسم Mehet - Wrt، والتى تظهر فيها البقرة ملفوفة برداء أحمر اللون عادة ومطلقة بحب الخرز المحبوك (المصنوم) وفى عنقها قلادة «مناه». وفى عهد رمسيس الثانى ١٢٥٠ ق.م. تظهر البقرة رفوق كشحها صرلجان الإله «مين»، بينما يظهر عدد حافرها الأمامى Re Hor - Akhty ومكتوب فى أعلى المشهد «حور الباشق الذى يطير إلى السماء سيد Mehet - Wrt» (Lucie Lamy 82). إن عجل العزب ليس إلا استمراراً لـالبقرة، التى تحدثنا عنها. وما زال هناك أبقار تترك طليقة ترعى فى النخمان مزدانة بالكيفية التى أشرنا إليها قريباً، لكن بالطبع دون الخرز والصولجان اللذين سبق الإشارة إليهما. قبل عيد الأضحى خاصة يطاف بالبقرة إياها (الضحى) فى القرية بزة من الأطفال. إن هذا التقليد ليس هو آخر ما تبقى من ذكرى حتحور فى وجدان المصريين، فإن التقيم الحقيقى للفلاحين يحمل أيضاً اسم حتحور إلى هاتور، وهو الشهر القبطى الذى يبدأ من ١٠ نوفمبر إلى ٩ ديسمبر، ويقال عن هذا الشهر «هاتور أبو الذهب المتثور»، وهذا إبقاء مباشر على واحد من ألقاب حتحور، التى كانت تسمى «السيدة الذهبية». وفصلاً عن تقليد آخر مهم فى الفولكلور المصرى، ألا وهو - بقرة حاحا وهذه ليست صيغة إضافة ولكن الكلمتين تشرحان بعضهما البعض، فما «حاحا» إلا البقرة، وهو اشتقاق مباشر من حتحور Mehet - Wrt وتعرف اللهجة العامية المصرية تقليد إضافة كلمة عربية إلى كلمة مصرية قديمة كترجمة لها أو اندلاية عليها، وكمثال، نداء بأعة الجبن: حالوم يابجبة، فكلمة حالوم كانت تحى العليب والملازح وأصبحت تدل على الجبن أيضاً. كما وأيضاً الحارة: كانى مانى، دكان الزلابانى، فكانى ومانى هما فى القبطية سمن وعسل ودكان الزلابانى يعنى الإشارة إلى الأسمن.

وما زال هناك للنص الشعبى للأغنية - بقرة حاحا - ذائماً حتى يومنا هذا:

للجميزة تنبئ بكلماتها  
أوراقها تمتد لتقول  
ما أجمل أن غرست  
في حديقة سيدتى  
سأتمو لأجلها تلك النيلة مثلى  
وإن لم تكن لها جارية  
فأتأ جاريته...

.....

جعلتهم يفرسونى فى حديثها  
لكنها لا تقدم لى الشراب  
يوم العيد

ولا تملأ جزعى بالماء من القرب  
سجودتى مدعاة للضحك، نظمأى  
كيف تعيش روى، يامحبوبتى  
ستملمين إلى المحاكمة  
والنص التالى يقول:

شجرة الجميز التى غرستها بدأى  
تتأهب لتقول  
وكلامها كالصل.....

.....

زهراها بقول ومقاله أحلى من الصل  
جميلة هى وأغصانها تتلأأ  
أشد خضرة من الفيروز  
وملأى بطيب الثمر الناضج  
أشد حمرة من المرجان  
شجرتى ملتقى العشاق

(Eauilker, R.o PP 314 - 315)

(هذه ترجمة اجتهادية ملتزمة بالنص)

بقرة حاحا  
حاحا تحلب وتجب  
حاحا  
شخين حليب حاحا  
راحوا فين  
حاحا

وقد اكتسب النص السابق ذيوفا وشهرة عندما عالجها  
الشاعر الشعبي الكبير أحمد فؤاد نجم فى قصيدته التى أسست  
منجبة كبرى إثر هزيمة ١٩٦٧ ولأحمد فؤاد نجم نفسه، لا  
يعرف.. حسبما قال - بوعيه من عدمه عندما ألف أغنيته  
الشهيرة:

ناح النواح والنواحة  
على بقرة حاحا اللطاحة  
والبقرة حلوب  
حاحا -  
تحلب وتجب قطار  
حاحا  
لكن مسلوب من أهل الدار  
حاحا  
..... إلخ

وبقية للنص تحمل نظام الحكم وقتها مسلوية لهزيمة.

إن رواج الأغنية المذكور وذيوفاها اللطيم وقتها، مصدره  
بالتأكيد هو المكانة التى تحتلها حاحا للبقرة فى عقيدة  
المصريين ولو تحت الرعى.

ونصل الآن إلى نقطة حاسمة فى فرضيتنا، فقد ثبتت  
للملاقة بين الجميزة والبقرة وعرفنا من خلال عشرات الرسوم  
الفرعونية التى تصور حنحور تمل من الجميزة مقمة الطعام  
والشراب للأحياء والأموات على السواء استمرار العقيدة  
للحنحورية فى وجنل الشعب المصرى. ولا ينقصنا الآن إلا أن  
نورد بعض الترافيم أو الأناشيد أو الأهازيج التى وصلت إلينا  
من الأدب الفرعونى القديم. وسأكتفى هنا بإيراد تصنيف  
يغنيان بالجميزة:

سيدة الطرب الإلهة الفرحة الجذلانة سيدة الاحتفالات  
ومرضعة القراعين ولم كل المصريين، إلخ من مئات  
الألقاب. ومن أجمل النصوص ما نشرته لوسى  
لامى.

أما عن أناشيد حتحور التي كرمت لحتحور فهي لا  
تعد ولا تحصى وترقى بها إلى مصاف الإله الأعظم  
والأوحد، وتصفها بأنها الأم الرؤوم وسيدة العالم إلهة  
الحياة والنفوس، سيدة الدور والظلال والرقص والموسيقى،





# الفولكلور

## بوصفه مصدرًا للتجريب في المسرح

تأليف: د. باپارا لاسوتسكا  
ترجمة: د. هناء عبدالفتاح

نسخًا مصدقة عن الأصول، وسنعمد في بحثنا على المفهوم الأخير وسنرجع إليه دومًا.

أشعر أنني مطالبة بإيضاح بسيط وهو أن أعرض موقف البولنديين من هذا المصطلح حيث إنهم لا ينظرون إليه دائمًا بتقدير بالغ؛ فقد تمخض عنه - وبقيداً عن غير حق - معانٍ مبتصرة تكسب بطابعها الأزدي الذي ينتقص من قدر للفولكلور، بينما كان البولنديون أنفسهم يرون في هذا المصطلح - منذ أمد ليس ببعيد - مصدرًا للإلهام المسرحي، ومنبعًا لإبداعاتهم. فالفولكلور دائمًا ما يلتفت أنظارنا - وربما قبل أي شيء - إلى السلع الشعبية النمطية، التي تكفي الأسواق مختلف الأنواع والأشكال. ونقل الفرق الشعبية الغنائية والراقصة، في نهاية الأمر بشكل فطري وعملي، أساساً مهماً من أسس الثقافة الشعبية. فهذا الكم الوفير من الفرق والمواعظ الشعبية المتباينة جعل من الفولكلور كنزاً مثيراً، ومتنوعاً، ومهملاً، وتعليقاً، حتى خلا من كونه إبداعاً فطرياً للنشاط الثقافي الإنسان البادئ والروحي، أو انعكاساً لروح الشعوب. وتلقى

إذا تحدثنا عن «الفولكلور» باعتباره واحداً من المصادر والمصادر المهمة للفن للمسرح، ومن بينها «المسرح التجريبي»، فيبدي بالضرورة للآخر مرة أخرى إلى الأصل الإتيولوجي الباحث في أصل المصطلح وتاريخه، ومراعاة تعدد معانيه وتفسيراته.

تعود أصول المصطلح - كما هو معروف - إلى اللغة الإنجليزية، وفي ترجمته الحرفية فإن مصطلح «فولكلور» يعنى تمديدًا «علم الشعوب»؛ أي ذلك الإنتاج الإبداعي الناتج عن حكمة الشعوب وكفاءاتهم. وفي القاموس المعاصر نكتشف أساسين لفهم «الفولكلور»، أولهما: الإبداع الشعبي للفن الشعبي؛ ويتضمن الحوادث، والحكايات، والشعر الخائفي، وللقوس، والأمثال الشعبية والحكم الموروثة، ثانيهما: يشمل جميع الإنتاجات الثقافية المادية والروحية للشعوب؛ وبهذا المعنى يندرج للفولكلور أكثر اتساعاً في المعنى من النوع وأكثر شمولية في محتوى المصطلح. لذلك فالحدث عن الفولكلور إنما نحى به مختلف المفاهيم والروايات الفنية والثقافية الإبداعية التي تعد

المصدر نفسه الصناعات والحرف الشعبية، والمصنوعات الزخرفية للشعبية، والمنسوجات، واللوحات المرسومة على الزجاج، ومنازل القديسين. (ولايكونيك<sup>(١)</sup> - Lajkonik) و(الشويكا<sup>(٢)</sup> - Szopka) وهما طاهران من طواهر الفن الشعبي البولندي المنج في ملايين النسخ، وتيقان سهولة في البيع، وقوة شرائية جماهيرية ضخمة. وهما بهذا المفهوم تبعدان أكثر عن أصولهما الشعبية وأرتباطهما بفنون للفولكلور وبجذوره. إن عمليات للنسخ السريع الميلى للمنتج الشعبي باستخدام أرخص الوسائل للنسخ النماذج المتقدمة للأصول الشعبية، إنما هي ظاهرة منتشرة في بولندا، وتضرر بالأصول، وذلك يدينى الإسراع في إعادة الاحترام للقيم الفنية للفولكلور باحترام المنتج الشعبي الذى يطلق عليه «الفن الشعبي».

ففى الإبداعات القومية للثقافة البولندية لعبت الفنون الشعبية دوراً مهماً يصعب تحديد نطاقه، وسأحاول فى هذا الفصل أن أشرح بعضاً منها وأكثرها قيمة وتميزاً لمبدان الأدب الدراسى والأشكال المسرحية، وخاصة تلك التى دائماً ما تدفع المبدعين إلى خلق أشكالهم الجديدة أى إلى الدخول فى مغامرة التجريب.

إن مختلف أشكال الفنون الشعبية المنكورة تلك، بصرف النظر عن تاريخ بداياتها الأولى، كانت دائماً تتبع من خافية منسوجة من المعتقدات القديمة، وكذلك من القيم الأخلاقية والريحية للشعب البولندى. وليس مسموحاً من هذا المطلق أن نفعل غير ملاحظين تلك النماذج الأخلاقية السيلفزيقية الأولى فى الفنون الشعبية البولندية، بل من الضرورى الوعى بمعرفة أن الشعب - أى سكان القرى تحديداً - مرتبط ارتباطاً عميقاً بالطبيعة، خاصته لقوانينها طوال قرون وجود بولندا وتاريخها، مما يحدد الهوية البولندية القومية.

لقد استطاع فريتش بوجوسوفسكى<sup>(٣)</sup> Wojciech Bo-gudlowski أن يجعل من الشعب البولندى بطلاً فى أعماله المسرحية؛ وبوجوسوفسكى هو المبدع الأول الذى وضع حجر الأساس لأول مسرح قومى بولندى فى عصره، حيث كان الخدق الفنى وأطره تحده الكلاسيكية فى نهائيات القرن الثامن عشر فى بولندا، وتقرميتها داخل مسارحها المتعالية على ذوق الجماهير، ويشترك آنذاك مع بوجوسوفسكى أول

فنان ديكوريت فى تاريخ المسرح البولندى وهو أنتونى سموجليفيش Antoni Smugiewicz، لقد أظهر هذا الفنان فوق خشبة المسرح بعضاً من مناظر قرية ريفية واقعية تقع على حدود مدينة كراكوف؛ العاصمة القديمة لبولندا، وكانت هذه الترية مقلدة بالقل فى خريطة بولندا.

فى ١٢ مارس عام ١٧١٤ وفوق خشبة أحد مسارح وارسو (العاصمة الجديدة لبولندا آنذاك) شهدت مناظر القرية المنكورة، وهى نسخة رفية حافظ فيها مهندس الديكور على الصق للطوبوغرافى بوصفه الدقيق للأماكن وبساتنها. وكان هذا أول ديكور واقعى فى أوروبا يرمتها يصور موقعا خارجياً يشيد فوق خشبة المسرح، ويحافظ على السمة للجوهرية للون السحلى للمثل لبولندا، واللذى يخلق مناحاً شعرياً ذا خصوصية للمسرح. لقد نما هذا المثل التعبلى وذا أور يضع سوات مؤخرًا فيما أطلق عليه «الديكور الرومانتيكى». فالجديد - أو التجريب على الأخص - يمكن أن نستمد هذا من الإبداعات الأولى ليجوسوفسكى الذى استلهم بدوره مصادره الأولى من رعيه بالقضية القومية التى تهم الشعب البولندى، ويصعب توقع ما إذا كان هذا المراقب المسرحى الأول وأعباً لإلهاماته الأولى فى خلق جماليات فى مسرحى جديد. لكننا ندره إدراكاً حقيقياً مدى تأثير هذه التجربة آنذاك فى تلك الحقبة الزمنية، ويمكن للفروج منها بتدائج فعلية، على الأخص عندما أفاد المسرح فى هذا العمل المسرحى من الإمكانيات والحلول المسرحية الجديدة المنبثقة عن الفراغ / التصوير- السيلوغرافيا.

«فالمسرحية الخنائية» - وهو مصطلح جديد دخل آنذاك قاموس اللغة المسرحية فى بولندا من أوسع أوبله - لم يلحصر فقط على استلهامات بوجوسوفسكى من للفولكلور للحرف على أنراق للجماهير فى تلك المرحلة التاريخية فحسب، بل إمكانية استنراق الأحداث المسرحية وجغرافيتها واستنطاقها فوق خشبة تمجيداً عن العصر- قمعرجية للكرلوفيون (من مدينة كراكوفش) والجيليون (من جبال زاكوبانا) - [KRAKOWIACY IGORALE] كان هو عدلون المعرض المسرحى الختالى للشعبى الذى لفته بوجوسوفسكى وأخرجه، ليستعرض فيه سكان مواطنين مختلفين من مناطق بولندا،

حيث كانا يملآن ثقافة محلية ذات خصوصية، واختلافاً في العادات والتقاليد والأزياء والكلام (اللهجات). قلعة الأولى - وليست الأخيرة - أسست اللهجة لغة اتصال للشخصيات المسرحية، وتمركزت في صياغة شعرية ذات قيمة أدبية عالية، تحمل في طياتها متغيرات في العادات والتقاليد والأخلاق لهاتين المنطقتين اللتين شوهدتا فوق الفخية وتكرجهما ترجمة وفية، بأزيائهما المملة لكل منهما ورسائهما الشعبية المملة لثقافتهما.

أما القيمة الفنية المتمركزة داخل الجانب السيلوغرافي/الرائع للعرض المسرحي، فهو عامل أساسي يساعد على خلق المصادقة المعبرة عن أطر الثقافة الشعبية المادية، لكل شعب من شعبي المنطقتين. فلم يكن المقصد هنا هو عكس الجانب الخارجي للمظهر والإطار العام للعرض المسرحي، بقدر ما كان بوجوسوفسكي يرمى إلى أن يضع هذا للذكور الراقي فوق خشية المسرح بوصفه مجرد شيء إضافي ثانوي، بل من أجل أن تتخلق الثقافة الشعبية الروحية، وتتجسد أمام أعين المتلقين، ولا تتجاهل قوى الشعب الحقيقية أو يقوم بالإخلال بقيمه الأخلاقية الإنسانية.

وصحيح أن «العمل الاستعراضي اللغائي، الذي ألفه بوجوسوفسكي وأخرجه كان عملاً مسرحياً مقصوداً، فيه رعى مؤلفه بالفكرة، ولكن حقيقته كانت تكمن في ثنائيا تلك الأطر الشكلية التي تصنع المواقف والصراعات المتزجة؛ نصيب الأحداث؛ وهي لاقتال من الخصائص الأدبية للعمل المسرحي ولا تنضف من مصادقية المسرحية في مواجهة للناخبين النازقين، والحروب العقلية، والخيانة، والزخم المادي، والأخلاق المعهارة، والحب الساجز، وكل ما تنكسر أمامه القلوب، ولا قدرة الحب في الارتفاع سمواً وشموخاً، والبحث عن وثوق عرى روابط الإخوة، والفهم الحقيقي للشرف، وذلك الذي يمد جزءاً لا يتجزأ من الإنسان بكينته وكيانه. هذه هي الأسس والمبادئ الجوهرية التي تتواصل، وتكبر حياة في ميراث الشعب البسيط، الذي يمارس تقاليده ويصيا تراثه الإنساني، محتفظاً، في ذلك، بكنوز الثقافة الشعبية المادية والروحية. إن العرض الأول للعمل الاستعراضي/ اللغائي لبوجوسوفسكي قد خلق وصيغ من جذور الفولكلور، ليس

باعتباره مجرد تجميع لمهمات مسرحية (قطع إكسوار) إثنوجرافية، بل هي - قبل كل شيء - تظاهرة فنية، وإبداع مسرحي، تكون مصادره نابعة من الخيال الإبداعي للشاعر الإنسانية أكثر من كونها مجرد تجميع حسابي واع مضبوط. وبصرف النظر عن كونه فناً من الفنون الشعبية أو قيماً روحية خالدة، إنما هو ثراء إنساني يولد منه العمل المسرحي.

فمن تراث المذبح تمتد جذور شجرة الشعراء الرومانتيكيون، مهدى أهم الدرامات المسرحية التي تعد واجهة حقيقية للأدب المسرحي القوي البولندي. إننا نرى في الشعر البولندي الرومانتيكي تأثيراً كبيراً واستيثاراً واستغفاراً للتراث الشعبي البولندي وبكثافة عميقة من نماذجه، ونختلف لاختلاف واضحاً عن التراث الشعبي الأروبي برمته، لأن الشعر يهيله إلى إبداع له خصوصيته، يصعب ترجمته إلى لغات أخرى، وإحاطته شاملاً مع حساسية شعرية أخرى، تعبر عن أقدار شعوب أخرى وأخلاقها.

فالسمة الشعبية المتسم بها الشعر الرومانتيكي البولندي لها طابعها الميتافيزيقية والأخلاقية الخاصة. فهو لا يستخدم اللهجة، ولا يستأثر بالمهمات المسرحية (قطع الإكسوارات) الإثنوجرافية؛ بل إنه يقوم بتغييرها وتعديلها في أبيات شعرية تتفجر حكمة، وعقيدة، وعدالة، وبساطة؛ تحاول البحث عن حقيقة الإنسان داخل عوالم من قطاعات شعبية تها في أعماق أعماق القرية البولندية، وفوق أراضي الدولة البولندية القديمة. فأشعار آدم ميستكوفيتش<sup>(4)</sup> إنما تقوى في قصائده ومسرحياته الشعرية تلك المشاعر والعقائد. ولعل أبرزها إحدى قصائده التي تعبر عن فناء من البسطة تراصحب حبها وعشقها لحبيبها على الرغم من موته، محاولة بهذا العشق المخبول ملاقات روحه في عالم غريب عنها. هذه القصيدة وتلك المشاعر الإنسانية المذكورة، غير موصومة بشفافة المدينة المريضة، وغير مهمة بمرضى الصناعات الدقيقة للفعل الإنساني، وإنما هي نبت طبيعي يعبر عن الصياغة الطبيعية لتجرد الروح الإنسانية، وليس مجرد تعبير أجوف عن أفرال تنصم بالبرود لـ «حكم له عين زجاجية».

ولحدة من أجزاء هذه الأعمال القومية للشاعر الرومانتيكي ميستكوفيتش هي مسرحيته الخالدة الذكر «الأجداد

- Dziady،<sup>(٥)</sup> فهي اعتراف شعري ضمني بعقيدة الشعب البولندي المؤمنة بتراجد الأرواح ومعايشتها للإنسان أثناء وجوده في حياته وقيل مماته، وفي هذه الرابطة رابطة توثق عرى الأحياء بأرواح موتاهم الذين يحتاجون تارة مصاعبتهم، وتارة أخرى محاكمتهم؛ لأنهم - على سبيل المثال - لم يتحملوا مصاعب الحياة فهربوا في الموت، ولم يتخذوا موقف المسؤول عن الأمة، وأنهم قد تسببوا في إصابة إخوانهم من الشعب باليأس والقطوط، عندما وقف أولئك بلا مشاعر أمام مطالبهم بالغفر عنهم والرحمة بهم.

إن منطقة المينافيزيكا غير المستمدة من العقائد الدوجماتية المؤكدة عن غير دليل أو بينة، إنما تستوحى الشكل الشعري الذي يتخذ البشر مادته في التعبير الإنساني داخل الدراما الرومانتيكية، وتنشئ علاقات حاضرة حية مع تراثها، ويصبح الفن جزءاً من العقيدة، ونسجاً من الحياة. ومن أهم «تيمات» هذه الأعمال الدرامية هي الحوار مع الإله والاقتراب منه، كأي حوار مع أي شريك عادي، ويقطن عالم هذه الدراسات ويسكن داخله، والقوانين والموافيق نفسها التي تهيأها الأشخاص الأخرى من البشر والملائكة والأرواح والأشباح، هذا المسرح المذكور آنفاً بكل تفاصيله الدقيقة يقدّم مسرحاً يتسم بشموليته واحتوائه للبشر في كل مكان وزمان.

فالدرامات الرومانتيكية التي لم يكن بالإمكان تقديمها فوق خشبات المسرح البولندي آنذاك، لأسباب سياسية، إنما كانت تمثل نوعاً من التحدي للمخرجين المعاصرين في القرن العشرين؛ ففي منتصف القرن التاسع عشر كانت هذه الدرامات المسرحية تعد - من وجهة نظر نقاد تلك الحقبة - نصوباً للقراءة وغير صالحة للعرض. ويتضح فيما بعد - أي في بدايات القرن العشرين - أن هذه النصوص كانت مكتوبة عبر منظومة من الأطروحات التقنية/ المسرحية الواعية بخشبات المسرح الرومانتيكي، وكان يمكن أن تتضمن أعمال الكاتب المسرحي آدم ميتسكييفيتش (رائد المسرح الشعري)، ومن بعده زيجمونت كراشيفسكي<sup>(٦)</sup> بطراجة أفكاره وشمولية إبداعه - منظومة من مفردات العرض المسرحي الواعية بوسائل تقنيها دون أية صعربات تعرق تحقيق ذلك؛ فالملائكة كانت تظهر بأجسدها طيرانياً مائلاً ويميل بمساره من بين أعلى خشبة المسرح نحو أرضية المسرح، أما اللوحات التي

ظهرت فيها تلك الأشباح والملائكة فقد جاءت من آلات تشق من خلالها طريقها في محيط أشكال متعرجة خلف ستارة شفافة من النسيج القطني الرقيق تفصل ما بين مواقع خشبة المسرح. ويد الولوج في أطر الإخراج الرومانتيكي Mise en scène، فإن هذه الروابط التي تربط ما بين الدراما ولغة مفردات المسرحية التطبيقية كانت أن تخفى وكان يصعب تصور وجود هذه الروابط من جديد، إلا أن في بدايات القرن العشرين وفوق خشبات المسرح البولندي، في سنوات العشرينيات والثلاثينيات، يظهر جلياً قسم كبير من برتوار المسرح البولندي في جميع المسارح تقريباً ما يفنئ أن يكون مادة للتكثير من أهم الأعمال للتجريبية المتضمنة بقدر كبير من الجراءة في الطرح والرؤية والتفسير. كان ينبغي لعالم التصورات المينافيزيكية والشعبية أن يجد تجسيداً حياً فوق خشبات المسرح، وكان بالإمكان أن تتجسد أكثر نصجاً، وفي الوقت نفسه تترجم إلى لغة شعرية حديثة معاصرة، يتكامل فيها نسيج اللغة المسرحية. إن تجربة صياغة العالم المسرحي، المتضمنة خيالاً شعبياً مسكوناً من قبل الأرواح داخل تلك الشخص المسرحية الملتصقة عن الأشكال المينافيزيكية المتضمنة بانهاها التشكيلي التكسيبي - والتي أفاد منها المخرج ليون شيلار «السينولوجراف أنمي بروناشكوف» - غدت إنتاجاً فنياً ومسرحياً تجريبياً خالصاً.

فخشبة المسرح تنقسم إلى فضاءين (فراغين) توضع فيها مكبات الصليب داخل سجن الأروقة، وكذلك الممراب الشعبي داخل المقبرة، لتصبح الخشبة أرضاً ومقرراً بالغ الدلالة والتركيز، حيث يرسم ليون شيلار داخل هذه المواقع حركة الجماهير (الكومباريس) من الممثلين الذين يؤدون أدوار الفلاحين بحركاتهم المتعرجة وجماعات الفقراء والمساكين بحركاتهم الجاسئة/ الساكنة.

وفي مسرحية (الكوميديا الإلهية [Nie Boska Komedia] المتضمنة بغضبها للدرى وروح التمرد للشاعر المسرحي زيجمونت كراشيفسكي تشهد مولد «التمسل أو الوديل» الذي كان أنموذجاً مثالياً جديداً «للمسرح الشمولي» البولندي في أربعينيات هذا القرن.

لقد ألهمت هذه الخيالات الشعبية بقيمتها الروحية أرواح الشعراء الكبار، فخلقوا أعمالاً ذات طابع أدبي قومي رفيع،

تستثير قرائح المبدعين من المخرجين المسرحيين والتفكيكين/ السينوغراف ليخلقوا إبداعات مسرحية تنصم بالخلود.

لقد نهَّل الشعراء / كتاب الدراما ومبدعو المسرح ممن يُطلق عليهم تيار «بولندا الفنية» - MŁODA POLSKA - من منابع الشعبية والمصادر الرومانتيكية. وهي فترة تغطي بدايات السنوات الأولى من القرن العشرين. ويشغل الشاعر/ الكاتب المسرحي/ والفنان السينوغراف والمخرج ستانيسلاف فسبيانسكي<sup>(٧)</sup> - Stanisław Wyspiański - في شخص واحد، مكانة جوهريّة في خريطة هذا التيار. ففكرته المسرحية، وإبداعاته الدرامية، وتطبيقاته للمسرحية قد أيقظت اهتماماً حياً لواحد من أهم المفسرين المسرحيين في حركة الإصلاح الكبرى: «إدوارد جوردون كريج» -<sup>(٨)</sup> Edward Gordon Craig؛ ففي مجلته «القناع» - The Mask - نشر كريج دراسة خصصها عن فسبيانسكي بقلم المخرج المسرحي البولندي الكبير ليون شيلار.

إن القرية البولندية الواقعة في ضواحي المدينة القديمة كراكوف هي موقع أحداث صنع مسرحيات لكاتب المسرحي فسبيانسكي حيث يفيد الشاعر المخرج من هذا التبع الشعبي الذي لا حدر له كما يستلهم من جوهره، ومن أكثر الوسائل والطرق الجديدة إثارة، فينجح في تشكيل مادتها داخل مسرحيته ذائعة الصيت «حفلة زواج - Wesela» - ويجوّر مسرحية «الأجداد» ليميتسكفيتش، نجد أن «حفلة زواج» هي العرض المسرحي التالي ذو التقاليد المسرحية العريقة فيما يخص أطروحة التجريب المسرحي الجديد. وباستعانتنا لمفاهيم النقد الفرنسي للمنظر المسرحي Du Bos الذي عاش في القرن الثامن عشر ومؤلف الكتاب الهام: Réflexions sur la Poésie et la Peinture، يمكن أن نسمد «حفلة زواج» مخططاً جيداً أو مزوّقة موسيقية؛ بدأت بها حركة التجريب المسرحي علاقتها بالفنون الشعبية، وفقاً للمفهوم الحرفي لمصطلح «Partya» وخصوصية المغزى في تكوين العمل الموسيقي. فالإيقاع يهبط هذا العرض المسرحي الشعبي، موسيقى يعرفها جميع البولنديين؛ ويغنونها على رقصات الكراكوفيانكا والسازوريك وأديريك، وهي رقصات بولندية

شعبية أصيلة. وفي القرية في ضواحي كراكوف - حيث تدور فيها حوادث العمل المسرحي؛ وداخل هذا البيت المتواجد بالفعل - نحيا عائلة ريفية مثقفة. وتقام في هذه القرية - كما يحدث في الواقع اليومي لكل قرية - «حفلة زواج» - عرس لافتة قرية يقام للزواج منها ضامر من مدينة كراكوف. يلتقي هنا عالمان مختلفان عن بعضهما البعض، يشتركان معاً في شعورهما بالأزمة المأساوية القومية التي تهدد الوطن الواحد، والانتصاف إليه. فباسم التقنية القومية يحاولان أن ينقاهما ويتواصلوا، لكنّ الأهداف النبيلة والمساعى الحميدة لكل منهما لا تكفي ويواجهان مصيراً مأسوياً مؤسفاً.

فالغلاخون المرتدون أزياء شعبية مزركشة ومزخرفة بطريقة بدیعة يتكلمون بلهجاتهم التي تصاغ في سباحة شعبية وفيّة المقاطع الشعبية الشائعة، تغدو ظاهرة «فيولوجيا»، تبحث في وصف الظواهر الواقعية وتصنيفها مع اجتناب كل تأويل أدبي. يتسم البيت الريفي بزخارفه الملونة التي تصبغ من الداخل، وهذا البيت أو الكوخ الريفي ذو التقاليد العريقة هو المكان الذي تقع فيه الأحداث، ويشتمل المكان على قطع الأثاث الريفي، وغيرها من المواد التي تعمل داخلها خصائص شجيّة، ودلالات ومعايير فولكلورية، وتشيد وفقاً مسرحياً يتسم بمصاديقته الأصلية. فالموسيقى أحياناً ما تمنح الحدث والكلام إيقاعه، وأحياناً أخرى تمثل خلفية للأحداث، ترتبط أوثق الارتباط باللهجة الشعبية، والتراث الشعبي وتقاليد، وبالأزياء المحلية وبالأكوخ الريفية، وتتداول جميع هذه العناصر داخل قالب من العداثة والجدة في فعل الإبداع المسرحي المتميز بقديم تشكيلة ذات مرتبة رفيعة. فالمميز الفني للخاص «لحظة زواج» عند فسبيانسكي يأتي من أنها ملصق جوهري لظاهرة متفردة، وغير متكررة في الإبداع المسرحي البولندي ورغم أنه قد تواصل فيما بعد هذا النوع من التجارب التي تسيّر على هذا النهج وتقوم بتطوير هذا النوع من الدراما، إلا أن هذه التجارب لم تصل إلى عمق التجربة الأم «حفلة زواج» للكاتب/المخرج فسبيانسكي.

لقد سبّر فسبيانسكي أغوار التراث، كي يبحث عن المذابع الحقيقية للثروة للفنون الشعبية ليس باعتباره مؤلفاً مسرحياً لهذه التجربة فحسب، بل لكونه مخرجاً مفسراً وسينوغرافياً.

وعدت تقديمه فوق الخفية هذه الدراما التي ألّفها خصيصاً ليحيى من مرحلة تاريخية سياسية تمثل فترة من فقرات التاريخ البولندي، فإنه قد أسلمهم وأفاد في الوقت ذاته من ذلك الزخم من تقاليد المعمار الإقليمي الحى، وثرأ الزخارف الشعبية، ومختلف أنماط الفنون التطبيقية.

وعدت إبداعه لهذه النماذج الشعبية التي عكست بالضرورة حاجة خشبة المسرح لها، استطاع فسيبiansكى أن يجهلها إلى محاولات استثنائية من القيم الفنية المسرحية المنفردة.

لم يكن عمله السيلوغرافى مجرد خلفية أو إطار خارجى، بل موقع حقيقى موثّق لفحمة الأداء المسرحى، اتخذت فيه مفرزات العرض المسرحى من مواد متنوعة ومهمات مسرحية (قطع إكسوار) وكذلك من الأكران، قيماً رمزية تعمل في فحواها دلالات ومعانى متممة بخصوبتها الفنية. لقد غدت هذه السيلوغرافيا - فيما بعد - إلهاماً لعدد غير متوحد من فنانى المسرح. كانت في ذاتها انعكاساً لظاهرة المداثة المسرحية الجديدة، وفي الوقت نفسه حددت اتجاه حركة الإصلاح المسرحية الكبرى داخل المسرح البولندي في القرن العشرين.

ويعد ليون شيلر<sup>(٩)</sup> - الذى ذكرناه آنفاً - من أكثر أولئك المبدعين استعرازا لفسبiansكى واقترباً من منهجه. ففيلار هو مبدع نموذج «المسرح الشمولى» - Tertr Uniwersalny - البولندي، وأفاد فيه من نظريات فسيبiansكى وتطبيقاته، وكذلك طرأ التيار المسرحى الشعبى والطبقى، في عروشه المسرحى «باستورالكا» (PASTORALKA)، الذى تعود أصوله إلى العصور الوسطى، حيث يعكس مولد السيد المسيح وكذلك عيد قيامته، وهى، كمسرحية «الأجداد»، ملهى رئيسى من ملامح تاريخ المسرح البولندي، تعمل في سماتها البساطة الشعبية الخالصة، والبساطة، والتطير، والشاعرية. لقد تناولها شيلر كذلك باعتبارها قطعاً مفزجاً، زاخر برفصاتها الشعبية، وأغانيها القديمة، وبمفهوم «الشعور والعقيدة» نفسه الذى تعويه عروشه المسرحية، ويسأله إخراجها وتجسيدها بهذا القدر من الإيمان الخالص، تصيب عنه أن «بأسراركا» أصبحت عرضاً مسرحياً متأصلاً في التراث الإنسانى البولندي وعقائده، يصعب استنساخه أو تكراره، داخل أشكال من المؤثرات المسرحية الجرفاء، وزيفها، وبمهمات مسرحية «قطع إكسوار» مقددة ملموسة.

في النصف الثانى من القرن العشرين عاد شيلر في نهايات الفترة التي أبدع فيها، وكذلك تلاميذه وحواريوه إلى التراث الطبقي / الشعبى؛ حتى عند «أجداد» ميستكفيتش، نشاهد بوضوح بالغ رغبة حقيقية لديه في التعبير عن الجانب الطبقي الذى يؤدى دوراً كبيراً في العمل المسرحى. ورغم أن هذه المحاولات وتلك الخطوات الرامية إلى هذا الاتجاه، وذلك المقصد تكرر ثمرتها الحسنة لصالح العروض المسرحية، إلا أنها لم تبرز بذاتها القطعية في بطن أرض الإبداع المسرحى؛ ولم تخلق نموذجاً جديداً يعود إليه - بشوق ورغبة ملحة - الجيل الأحدث من المخرجين والسيلوغرافيين، ولم تعد تشغل مكانة رئيسية في تيار الإلهام المسرحى والاكتشافات الإبداعية البولندية الجديدة.

لقد خدم المسرح البولندي المحترف احترافاً خالصاً التراث الأدبى «أوروبى» في أفضل صوره، ونهل في الوقت نفسه من لدراما العالمية الجديدة، وأغترف منها لكثير لصالحه، طامحاً في هذا إلى إحداث رابطة تصل القسمايا ذات الطبيعة الإنسانية، والتمسمة بشموليتها، بالمخاطر والهولوس القومية ذات الطابع السلى. فالتجريبيين المسرحيين المعاصرون الكبار «كاندوش كاندور»<sup>(١٠)</sup> Tadeasz Kantor، و«يوزيف شايلا»<sup>(١١)</sup> Jozef Szajna، و«يوجى جروتوفسكى»<sup>(١٢)</sup> Jerze Grotowski، و«ميرون بياووفشفسكى» - Miron Bialoszewski، غير المعروف خارج حدود بولندا - شيدوا عالماً مبتزجاً بالبحث منكسراً مفككاً في مسرحهم ليقرصوا بعد تفكيكه وتقطيع أوصاله بإعادة بنائه من جديد في نسق وترتيب جديدين غير تقليديين، يقوم على أشكالات أدبية تشكيلية متجددة معاصرة، وقد عبّروا في هذه الصيغ المسرحية عن الأهمم الذاتية وهولاسهم وكفرهم بالقيم البالية. وقفوا بالرمصاء ضد قيم الكائن الإنسانى (homo humanus) في تجارهم المسرحية، وعروضهم التي تضمنت المأساة الإنسانية لأبطالهم الراقعين تحت حافة نهايات القرن العشرين، ليعرضوا من خلالها حالة الفوضى، والمخاطر المهددة للإنسانية، وللعالم الذى نحيا فيه ونعائى من عذاباته.

إن عالم الشعر والمعتقدات الشعبية؛ ذلك العالم الذى نمك فيه عدالة غير عادلة، يستحيل للرجوع عن أحكامه، هذا الشعور

الوطنى الخالص للمغمور فى أعماق بحر التراث والتقاليد  
والعادات والتقاليد، المغموس فى طابع صوفى شجى، غدا كل  
ذلك كمقاطعة محاطة بأراضٍ أجنبية، جزيرة قفراء منعزلة  
يصعب اختراقها، لتحل محلها صينغ زاهرة بفتون تطبيقاتية  
مزخرفة تستمع رقعة استنساخها وتعرض للبيع.

إن التجريب، الذى يتواصل مع جذوره من جديد،  
ويستغل طورا من أطوار الفولكلور المتنامي بعد داخل بولندا -  
فى ظنى - مرحلة لحظية. فينبغي على مجرب كهذا أن يكون  
فى الأصل والذات شاعرا فوق خشية المسرح، لأن الشاعر فقط  
إنسان متميز، لديه قدر من الحساسية للبيئة، ويخيل مسرحى  
مبدع، يقارن بذلك «الشيخ» الذى يقود التظاهرة المسرحية  
العربية «تغازى الحسين»، عندما يجمع عبر خيط ظنى رفيع  
دموع الباكين الحزاني أما وحزنا لموت بطلمح الصين، ويضع  
دموعهم فى «قدان» تجمع فيها وتحفظ، لأنها تملك خاصية  
سحرية فى شفاء المرضى، وهو اعتقاد شعبى يسرى بين  
جنبات الجماهير/ المتلقي/ والمشاركة فى للعرض المسرحى،  
أشبه ما يكون بمسرح لتونان آرتو فى مسرحيته «القدس  
الباكي»، وتكشف الصدى ذاته عند جاك كرويه، عندما قدم  
فى مسرحه احتفالات أعياد قلب الحب فى بروكساليا.

لقد اجتمع المثقفون والفنانون المسرحيون معاً منذ عدة  
شهر مضت داخل بولندا، ممثلين لمختلف الأوساط والمراكز  
الثقافية المسرحية العالية؛ ليدرسوا مجمعين ظاهرة «صياغة

الثقافة الإنسانية فى نهايات القرن العشرين وعلى مشارف  
القرن الواحد والعشرين».

فاللحظة يشويها الأرواح ويكتنفها الغموض عندما نصف  
ما آلت إليه حالة الفن المسرحى الحديث، الضائع، والمفتت،  
غير المتين من لقد، غير الواثق من إمكاناته وقدراته، فى  
مواجهة النظم الديكتاتورية والشمولية، والتعصب القبلى  
العنصرى. إن دور المسرح المتراجد فى نهايات القرن  
الضروب، إنما عليه أن يضمن تلك التظاهرات المتصمة بالأمل،  
ويضمن أكثر فأكثر أولئك الراغبين فى تشييد مراكز إبداعية  
خلقة، تحف بالمرصاد ضد الحدود القاطعة ما بين ثقافات  
الشعوب وقوميتها؛ مراكز تمثل الشخصية الإنسانية تديلاً  
واضحاً، وتعبر بوضوح أكثر عن الهوية الفنية المعبرة عن  
أوطان البشر الصغيرة؛ فهذه الأوطان الصغيرة إنما هى حقائق  
غناء من الشعر المموح، وفنون التصوير الحرة، والموسيقى  
التي تمزج للقلب والعقول، فتزيد استنارتها، والمسرح الذى  
يجد فى التجريب موقفاً. ينبغي حماية هذه الفنون بكل ما  
أوتينا من قوة قبل فوات الأوان. ففى ممارستها نشعر بالأمان  
والأمل، ليس فقط فى العصور على مصادر الإبداع التجريبى  
الحق؛ بل لخلق الهوية الثقافية القومية الإنسانية لفنوننا التى  
تحيا على التراث، وتجد فى الفولكلور درعاً واقياً لتجريب ينظر  
للمستقبل لا يتوقف، ويرهص بمسرح يفيض بالحياة لا يموت،  
أورحيا فى محفل التاريخ.

## المواش

### (١) الايكونيك (Lajikonik):

احتفالات تقدم كل عام بمدينة كراكوف Krakow الواقعة فى الجنوب البولندى، إحياء لذكرى درأ المدون  
للتدري على بولندا وغزوها لثلاث فى القرن الثالث عشر الميلادى. والبطال للرئيسى فى هذه الاحتفالات  
الشعبية هو مهال بيل دور قروس، ممثلاً قروساً صغيراً مثلك فى زى تكتى يخترق شوارع المدينة.

### (٢) شويكا (SZOPKA):

وهو «مايكيت» يحد تروجا مصنفراً للاستيل الذى ولدت فيه مريم المذمار ابنها السيد المسيح فى فلسطين،  
تتروجد بدخله الشخصيات المقدسة على شكل تماثيل شعبية؛ ألبستها فرائح الفنانين التشييين البولنديين، وتكلم  
مسابقات كل عام تنلق فيها مكافآت تشجيعية سخية تفوز فيها أفضل هذه «المايكيتات» السفيرة التى يطلق  
عليها (شويكا)، وذلك للحفاظ على تقاليد هذا الفن الشعبى. فتوضع «الشويكات» فى الميدان الرئيسى لمدينة  
كراكوف أمام لجنة المسابقة المكونة من جماهير المدينة وعلى رأسها محافظها وتعرض شخصياً مسرحيات  
دينية مملسة لهذه الاحتفالات تتكلم والحلقة، ليل من ليلها على الإطلاق: (باسوركا - Pastoralka).

(٣) **فويتش بوجوسلافسكى - Wojciech Boguslawski** :

(١٧٥٧ - ١٨٢٩) بولندى الجنسية. كان ممثلاً وكاتباً ودراماً ومطرباً. يطلق عليه المؤرخون الأوروبون «أبر المسرح البولندى». كان منديراً للمسرح القومى فى وارسو والذي أنشأه فى الفترة ما بين (١٧٨٨ - ١٩١٤) مع فترات انقطاع. عمل كذلك مديراً لمسارح بولندية أخرى. إنه مؤلف ومترجم لعدد من الأعمال المسرحية. ومن أهم أعماله المؤلفة «الكراكونيون والجباليون». ومن أهم كتبه النقدية المؤلفة تاريخ المسرح البولندى القومى .  
Dzieje teatru narodowego .

(٤) **آدم ميتسكيفيتش - Adam Mickiewicz (١٧٩٨ - ١٨٥٥) :**

أعظم شاعر بولندى فى تاريخ الشعر البولندى الرومانتيكى. كان يواصل فى بدايات إبداعاته الشعرية وكتاباته حركة «التدوير الكلاسيكى» فى بولندا، ليصبح فيما بعد أهم مبدع من المبدعين الرومانتيكيين، بداية من قصيدته المهمة قصيدة إلى الصبا والشباب وقصيدة الشعر والمقيدة التى تحرر - بشكل واضح - عن عدم قدرة الطبيعة الإنسانية على تفهم روح «الشعر الرومانتيكى». كان انتهاء العودة إلى مصادر القدرات الخيالية الأدبية والمعتقد البشرية عند ميتسكيفيتش هو المذيع الرئيسى لشعره الحقيقي وتحققاً لبرنامج الشعرى. وفى الوقت ذاته مصدراً لشعوره بالتوازن الأخلاقى لذاته، ومعنى وجوده بوصفه شاعراً وكاتباً مسرحياً. خاصة فى نوعين من الشعر: أناشيده الشعرية (Ballady) وقصائده حول الحب: تستلطف فى أعماله المسرحية نموذجاً للمصيان للرومانتيكى للفرد وتدرجه فى مواجهة العالم بقوانينه وأحكامه الاجتماعية، وشعوراً بالسعادة الذاتية الأبدية كما فى مسرحيته «الأجداد».

(٥) **الإجداد - Dziady :**

مسرحية بولندية شعرية. ألفها الكاتب البولندى ميتسكيفيتش وهى تحرر تمهيداً وأيضاً عن تردد الفرد ضد العالم وما يدور فيه. ويتكون العمل المسرحى من أربعة أجزاء: لثلاث منها يركز حول عقوب القومى، والاحتفال بها مع احتوائها المضمون الفكرى السابق. أما الجزء الثالث والرابع فيطرحان القضايا الإنسانية التاريخية والميدانين الفنية التى تمثل خلقها، بانوراما، للأفكار السأسية للجيل الرومانتيكى. كما أن المسرحية تشتهر بإسبغ الاهتمام بالمسارح نحو طيفه المثقفين البولنديين فى نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر بأكمله بأنها طيفه خادمة لمرقظ لها.

(٦) **زيجمونت كراسينسكى - Zygmunt Krasiński :**

شاعر مسرحى بولندى من أهم مهتلى التيار الرومانتيكى للمسرح البولندى فى القرن التاسع عشر. فى إبداعاته غالباً ما يربط فكره صراع الفرد مع العالم ، برؤية الثورة المستترة للجماح والفقراء والوقوف بالمرصاد ضد عالم الأرستقراطيين المنحيط، ورجال المصارف والمصناعات. يتعامل فى مسرحه مع الثورة باعتبارها قوة تقوم بتغيير العالم بكل مخالفاته وقيمه المتهلكة. شعر فى أعماله برؤية «أبوكاليبسية» مسيحية تنزع ظاهرة الثورة بأساء أبطالها وذواتهم، حيث يتشكل لأرواحهم بفكرة الثورة ذاتها. ومن أهم أعماله: «السيد كراتسى»، «الكوميديا الإلهية».

(٧) **ستانيسلاف أسيبواسكى Stanislaw Wyspiński (١٨٦٩ - ١٩٠٧) :**

كاتب دراما، شاعر، رسام، جرافيكى، مصمم مسرحى، مسور للزهور، ووجه الأختال، والشناظر الطبيعية، كما رسم لوحات جرافيك تصويرية للكاتب. صمم كسيليوغراف عروضه المسرحية وأخرجها بنفسه. قام بتصميم الأثاث وديكورات المروض المسرحية للصحة بياضها للشعبى والى تكميض الموضوعات القومية. ومن أهم أعماله الدرامية: (المرس أو حفلة زواج - Wesla) و(التحرير - Wyswolenia)، و(دارت محطم دراماته المسرحية حول موضوعات الدولت القومية، كما نشاهد فى (فناد وارسو - Warszawianka) و(ليلة نوفمبر - Noc Listopadowa) .

(٨) **أ. ج. كريج - Edward Gordon Craig (١٨٧٢ - ١٩٦٦) :**

مخرج إنجليزى، وسينوغراف، وممثل مسرحى. بدأ حياته الفنية ممثلاً، ثم قدم أول عمل مسرحى من إخراجيه وتصميماته السينوغرافية فى عام ١٩٠١. يعد كريج بجوار زلرلف أبيا السويسرى من أهم التجريبيين



الإصلاحين لحركة المسرح العالمي . كبريج - لامحالة - هو مبدع نظرية (خضبة المسرح التشكيلية الجديدة) . خلق أساساً جديدة المفهوم المسرحي لعناصر العرض المسرحي التوبوغرافية: (الإضافة - التكوين المسرحي - الساحة - الفراغ - الحركة المسرحية) ، كما أن كبريج أبدع مفهوماً جديداً لدور المخرج المسرحي أو «المبدع المسرحي» - على حد تعبيره - باعتباره (فناناً شاملاً) . أسس المجلة المسرحية: «الفنّاق - The Mask» في الفترة (١٩٠٨ - ١٩٢٩) . ولقد كتباً ملأاً بطهران مبدعاً من المسرح، عام ١٩١١ .

(٩) ليون شيللر: Leon Schiller (١٨٨٧ - ١٩٥٤) :

مخرج بولندي . تعاون بشكل رئيسي مع المسرح البولندي في درارسو وودورج - Lodz ، والمفوف - Lvov . وفي نشاطاته التجريبية الإبداعية - كمخرج شامل - استطاع أن يحقق ثلاثة توارات:

١ - المسرح الشعري الشامل في تنويعه اللغوي عندما أخرج مسرحية «الأجداد للشاعر البولندي ميستكليفش» .  
٢ - المسرح الموسيقي: عندما أخرج مسرحية «باستوركا» وهي المسرحية التي استفادت من التراث الشعبي البولندي المسرحي .

٣ - كان معلماً تروياً وأستاذاً في المعهد الحكومي للفنون المسرحية في بدايات القرن العشرين بمدن (بودج) و(إيرسو) . وكان مؤسساً ومحرراً في المجلة المسرحية العلمية «ناكرة المسرح» ، كتب العديد من المقالات والدراسات ، من أهم كتبه «المسرح الشامل» وبدايات مسرح جديد .

(١٠) تادوش كانتور: Todeusz Kantor (١٩١٥ - ١٩٩٠) :

بولندي الجنسية . رسام ، سينوغراف ، مخرج مسرحي ، مؤسس للفرقة التجريبية «كريكات» .  
يعد هذا المسرح من أهم مراكز الفكر المسرحي للتأطيم والتجريب في بولندا والعالم .

(١١) جوزيف شايئا: Jozef Szajna (ولد في عام ١٩٢٢) :

بولندي ، فنان تشكيلي ، سينوغراف ، مخرج مسرحي . مدير المسرح التجريبي (ستديو) . كان سجيناً في معسكرات الاعتقال النازية في أثناء الحرب العالمية الثانية . اشترك مع جروتوفسكي في (إخراج العرض المسرحي الهام «أكرويلوس» . وفي عام ١٩٧٣ أثار مسرحه التجريبي (ستديو - Studio) . يتعامل شايئا مع العرض المسرحي باعتباره رؤية بلاستيكية «تشكيلية» . كانت السمة الغالبة على أعماله في بداياتها تزيينات الأثاث وتشكيلها من بين عناصر مطقة ، مما يعطي المسرح خلفية منسجمة ذات أبعاد ثلاثة . من أهم عروضه المسرحية: «ديابولا» و«دكتون» و«سيرفانتوس» و«فارسيت» .

(١٢) جيرزي غروتوفسكي Jerzy Grotowski (ولد عام ١٩٢٣) :

بولندي الجنسية ، منظر مسرح ، مخرج مسرحي ، معلم ، مبدع أساليب جديدة للفن الممثل . من أهم أعماله المسرحية: «الكراش» «لورينسكو» و«المعلم قائماً» «لشيوخوف» . في عام ١٩٥٩ أصبح مديراً لمسرح الـ ١٣ صفًا - (Teatr 13 rZedow)

أخرج في هذا المسرح عدداً من الأعمال المسرحية ذات طابع مخمض ترتبط أوثق الارتباط بأساليبها الفنية البكر ، بعض هذه الأعمال هي «قاييل» «بابيرين» و«مستوريم بوفو» «ماياكوفسكي» و«شاكولنا» «للكاتب الهندي كالداس» . وبعد مسرحية «أكرويلوس» ، للشاعر المسرحي البولندي فسبديانسكي ، من أهم أعمال جروتوفسكي التأسيسية لمسرحه الهام الذي ارتبط به طوال حياته وهو العمل المسرحي - Teatr Laborator .

ium



# نأملات

## على هاضمت ذنول «الحكاية» للفضاء المدرسى بالمغرب د. أسماء اجزنائ

بالرعاية السامية للأميرة الجليلة للأمير جاءت انطلاقة المهرجان الوطنى الأول للحكاية المدرسية فى أواخر يونيو المنصرم، لتسجل حدثاً تربوياً وثقافياً متميزاً على الصعيدين المحلى والوطنى، خصوصاً وأن المهرجان بحد ذاته لم يكن إلا تشجيعاً لمشروع «سبك حكاية» أنجزته الباحثة نجمة طيطاوى، الذى يعد الأول من نوعه بالمغرب، ولزيمها بالعالم العربى بأجمعه. ويعتمد مشروع «سبك حكاية» على إدخال «الحكاية» للفضاء التربوى المدرسى، ابتداءً بالمستويات الابتدائية فالإعدادية والثانوية، وحتى الجامعية، واستعمال وتداول الحكاية بوصفها وسيلة تعليمية واستثمارها بأشكال أدبية وفنية تشمل الرسوم، والعروض المسرحية، والعروض الحكائية وذلك باللغتين العربية والفرنسية، باعتبار أن اللغة الفرنسية هى اللغة الثانية بالمغرب.

المدرسية، إضافة إلى إنجازها لتدريبات كثيرة بمؤسسات فرنسية على يد أخصائين فى مجال بيداغوجية الحكاية؛ كما أنها شاركت بفرنسا بعدة مهرجانات اعتمدت على الحكاية وسيلة تعليمية وثقافية، حيث عملت جنباً إلى جنب مع رواد المدرسة الفرنسية. يطلق المشروع كذلك من رؤية وطموحات شخصية للأستاذة طيطاوى التى ترى ضرورة إرساء هذا المشروع التربوى على قواعد تتناسب مع الوضع الثقافى للطفل المغربى والعربى عموماً، وقناعاتها الراسخة حول ضرورة إدخال «الحكاية» للفضاء المدرسى بوصفها وسيلة تربوية، اقتداءً بالمؤسسات الغربية. ومن جهة ثانية، اعتمد المهرجان على مشروع «سبك حكاية» لمدة لا تقل عن ثلاث

ولأهمية المشروع وأصالته، أود أن أسجل - بوصفى عضواً بمؤسسة المشروع - بعض التساؤلات والملاحظات على هامش مشروع «سبك حكاية» بهدف تقديم بعض أبعاده التربوية والثقافية. ففى استجواب أجريته مع الأستاذة نجمة طيطاوى الغزالي رائدة المشروع ومديرة المهرجان الوطنى الأول للحكاية المدرسية (وهى حاصلة على دكتوراه فى السيميائيات من جامعة السربون)، وقفت على أهم خلفيات المشروع وقواعده واستراتيجياته. فمن جهة، إن مشروع «سبك حكاية» لم يأت من فراغ، بل إنه يعتمد على خلفية تربوية وثقافية تشمل استفادة المسئول عن المشروع من تجارب كل من أمريكا وكندا، وألمانيا، وإنجلترا، وفرنسا فى مجال الحكاية

سنوات من التفتيش النظري والتطبيقي لسبك الحكاية، وذلك استناداً إلى المناهج البنائية المتعلقة بالحكاية ومن روادها المشهورين:

A. J Greimas, Tzvetan, Vladimir Propp, Claude Bremond وغيرهم) ورافقت هذه المنهجية التعليمية أشغال ميدانية وتدريبية تطبيقية للأساتذة العاملين مع دطيطاي بعدة مؤسسات تربوية بالغرب؛ وكانت الانعكاسات الأولية لهذا الحدث التربوي الثقافي المهم نشر العدد الأول للحكايات المبهضة من طرف أطفال المدارس، تحت عنوان مزدوج «المال حكائي، Le Monde, Mon Conte»، قامت بجمعها ونشرها د.طيطاي عدد الناصر نانافا بتاريخ يونيو 1996) بعضها مكتوب باللغة الفرنسية، في حين أن البعض الآخر مكتوب باللغة العربية. وحسب أبحاث ميدانية شارك فيها عدد من الأساتذة والطلبة الجامعيين<sup>(١)</sup>، جذباً إلى جذب مع المسئلة عن المشروع. وحسب الانعكاسات التربوية للمشروع من وجهة نظر أولياء التلاميذ وأساتذتهم، تبين أن الدور التربوي للحكاية المدرسية لا يقتصر على اكتساب وتنمية مهارات الطفل اللغوية والتعبيرية والإبداعية، بل ويشمل كذلك مواجهة الطفل للمشاكل النفسية والاجتماعية والتربوية ومواجهته للفشل المدرسي<sup>(٢)</sup>، إذ إن «الحكاية، تصبح وسيلة تعبيرية في يد الطفل، وبهذا المعنى تضمن انتفاحه على المحيط الاجتماعي والتربوي، وهكذا تشمل القيمة البيداغوجية للحكاية جوانب أخلاقية وترفيهية وتعليمية في آن واحد.

إذا كان للحكاية، وأدب الطفل بالمجتمعات الغربية المتقدمة خلفيات نظرية وفلسفية وثقافية تربط ما بين عصر فيكتور هوجو (Victor Hugo) ورواد المدرسة البنائية والحكاية، بفنسا (كلود ليسي ستراوس، عالم الأنثروبولوجيا، وفلاديمير بروب، وتودروف...) وتشمل عالم والت ديون، فإن وضع أدب الطفل بالمجتمعات الغربية المتقدمة نفسها يبدو أنه لم يعرف عصره الذهبي بعد، لو قمنا بتقييم هذا الأدب من منظور الإشكاليات المطروحة على الساحة الغربية ما بين عهد فيكتور هوجو ورواد الحكاية، بالعالم الغربي المعاصر منذ الستينيات.

فيما نسب إلى الروائي الفرنسي المعاصر الشهير ميشال توريوني Michel Tournier، إن القوانين التي تحكم في إنتاج ونشر أدب الطفل بالغرب تحول أساساً دون إنتاج أدب جيد، إذ إن كل تلك القوانين إما مورثة عن عهد فيكتور هوجو والملكة فيكتوريا، أو أن أدب الطفل يخضع لهيمنة شركة والت ديون بشكل يحول دون إنتاج أي عمل روائي/ حكائي للأطفال ويعتمد على الأصالة والإبداع الفني، كما هو الحال

حتى السبعينيات<sup>(٣)</sup>. وفي دراسة نقدية للكاتب الفرنسي مارك سوريانو Marc Soriano حول أدب الطفل (وهي دراسة قدمها لمنظمة اليونيسكو)<sup>(٤)</sup> يؤكد سوريانو على أن «الحكاية المدرسية، مدرسة بحالها، بحكم أنها تسهم بفعالية في تربية الطفل، مع العلم أن الطفولة مرحلة نمو سريع واكتساب وضع مفرطين، ويحكم أن التربية الأولية المكتسبة تكون أفضل وأسهل، من تصحيح التريبة<sup>(٥)</sup>». ورغم تأكيد الكاتب على أهمية الجانبين الخيالي والرمزي لأدب الطفل، وإسهامها في تهذيب الحس النقدي عند الطفل، يحذر الكاتب ويشد من سلبيات أدب الطفل بالمجتمعات الغربية الاستهلاكية، والتي، في الحقيقة، تعيق الوظائف نفسها: التربوية والتعليمية لأدب الطفل. ولعل أهم إشكاليات أدب الطفل بالمجتمعات الغربية الاستهلاكية اعتماد إنتاج هذا الأدب على معايير اقتصادية استهلاكية تعتمد على الربح التجاري على حساب الجودة الفنية، بحيث إن أدب الطفل، أصبح شبيهاً بإنتاج مجرّبات الأسنان<sup>(٦)</sup>، وبالنتيجة، فإن أدب الطفل في المجتمعات الغربية يسهم في تجهيل وتبليد الطفل (الغربي) ويحول دون تعلمه للقراءة الجيدة، إذ إن هذا الأدب يعتمد عموماً على بنية حكائية تولد عند القارئ الصغير الرغبة في الاستمتاع بالإثارة Suspense والعنف، مما يمهّم في بلورة قيم إيديولوجية سلبية عند الطفل، مثل العنصرية ومعاداة السامية (anti Sem-ism)<sup>(٧)</sup>. ولعل المفارقة المريبة والمعادلة الصعبة التي تشكل خلفية أدب الطفل بالمجتمعات الغربية الاستهلاكية أن هذا الأدب يؤدي إلى نتائج عكسية؛ بحيث إن افتقاد القارئ الصغير لتعلم القراءة الجيدة يعادل، في رأي سوريانو مثلاً وعلى حد تعبيره، ضياع تراث ثقافي بأكمله، علماً بأن إعادة القراءة تتطلب إيقاظ الحس النقدي والإبداع عند الطفل<sup>(٨)</sup>.

إن أدب الطفل في المجتمعات الغربية الاستهلاكية يعبر عما يسميه سوريانو بـ «ظاهرة تخلف المجتمعات الصناعية الاستهلاكية»، وهي ظاهرة غير موجودة بمجتمعات دول العالم الثالث والمال الرابع، إلا أنها تهدد هذه الأخيرة على حد تعبير الكاتب، خصوصاً وأن أدب الطفل بالمجتمعات الغربية أصبح بضاعة عالمية تغزو أسواق هذه الدول بوصفها أدباً مترجماً<sup>(٩)</sup>. وإذا كانت وضعية أدب الطفل بالمجتمعات الغربية الاستهلاكية تعني بتر الجذور الثقافية بهذه المجتمعات على حد تعبير سوريانو فإن الاقتداء بالمدارج الغربية لأدب الطفل من طرف مجتمعات العالم الثالث والرابع يهدد هاته الأخيرة، بحيث إن بتر الجذور الثقافية سيحلي بالضرورة عودة إلى الأمية<sup>(١٠)</sup>.

ولكن، إذا كان دخول «الحكاية» للقضاء المدرسي بالنسبة للطفل الغربية (المتقدمة) يمكن اعتباره وسيلة لتجاوز سلبيات النماذج الغربية لأدب الطفل، فهل يمكن اعتبار القضاء الذي يطرحها غزو أدب الطفل الغربي المترجم لأسواقنا نفس القضاء التي التي يطرحها بالمجموعات الغربية الاستهلاكية؟ الحقيقة أننا لو أخذنا بعين الاعتبار وضع الثقافة العربية الإسلامية من جهة، وهيمنة الثقافة الغربية، ووضعية الطفل العربي في إطار الإزدواجية الثقافية من وجهة أخرى لاكتشفنا أن هناك قاسم مشترك أو اثنين بالنسبة إلى الجانب التربوي، إلا أن الإشكالات التي يطرحها الغزو الثقافي لأدب الطفل الغربي لأسواقنا أكبر بكثير مما يعبر عنه سوريانو. فالطور الإعلامي - المعلوماتي للبصرى - ابتداءً بالكمبيوتر والألعاب الإلكترونية وانتهاءً بشبكة (INTERNET) أصبحا يشكلان نماذج جديدة وغير معهوده من الغزو الثقافي الغربي، في حين نجد أن أدب الطفل الغربي (من مترجم وغير مترجم) يبدأ أسواقنا ومؤسساتنا التعليمية. وإذا كان التطور السعي - البصرى وحده قادراً على تمهيش أدب الطفل - بل وقراءة هذا الأدب من طرف الطفل نفسه - فمن أي أدب نتحدث أولاً؟ الأدب العربي أم الأدب الأجنبي؟ المترجم أم غير المترجم؟ ثانياً، إن هذا الغزو الثقافي الغربي يطرح إشكالية بالنسبة إلى الطفل العربي، انطلاقاً من الإزدواجية الثقافية. بحيث إن انفتاح الطفل العربي (اللامشروط واللامحدود) على الثقافة الغربية يمكن أن يصبح سلباً أكثر منه إيجابياً لو أخذنا هيمنة الثقافة الغربية بعين الاعتبار. إن عالم «ولت ديوتز»، مفيد للطفل العربي لأن الزواج الثقافي (في حد ذاته، على الأقل) مفيد إلا أن إزدواجيتنا الثقافية الموروثة عن عهد الاستعمار تهدد الطفل ثقافياً وتربوياً نظراً للموضعية غير المتوازنة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية. هناك غزو ثقافي وحضاري عبر الأعمار الاصطناعية والشبكات المعلوماتية يعبر عن وضع غير متوازن، وهناك تواجد أدب غربي - من مترجم وغير مترجم - مقابل أدب عربي للطفل هزيل كمياً ونوعياً. ثم هل يصح أن يتعامل الطفل العربي مع واقع وخصوصيته الثقافية والتاريخية من خلال مخيلة أوروبية أو أمريكية، أي حكايات ولت ديوتز وسندر؟

وإذا كان لا يصح اعتبار الإزدواجية الثقافية غزواً ثقافياً في حد ذاته فأين يمكن رسم حدود الإزدواجية الثقافية من الغزو الثقافي؟ أين يبدأ الغزو الثقافي في وضع إزدواجية ثقافية يهيمن فيها الطرف الغربي على الثقافة العربية؟ وإذا كانت موضوعة الثقافة العربية الإسلامية من الثقافات الغربية

والأجنبية نفسها نتيجة ظروف سياسية وتاريخية تعود إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وتفرض علينا وبشكل حتمي إزدواجية الرؤية الثقافية واللغوية، فإن مشروع «سبك حكاية» في نظر صاحبه يستثمر هذه الإزدواجية الثقافية بشكل إيجابي، ويستثمر الانفتاح على الثقافة الغربية من مطلق استراتيجي كغاية لإعادة التوازن، مع مراعاة خصوصيتها الثقافية. فنجمة طباطبائي ترى أن استراتيجية المشروع لا تنطلق من موقف سلبي من الثقافة الغربية، ولا تطالب الطفل بنقد الثقافات الغربية والأجنبية، إلا أنها لا تدعو إلى الانقضاء الأعمى بالنماذج الغربية نظراً لسلبيات هاته الأخيرة. وتؤكد الأستاذة الباحثة أن مشروع «سبك حكاية» ينطلق من حرص على انفتاح أطفالنا بالمغرب والعالم العربي على العالم الغربي والثقافة الغربية، بل ترى الأستاذة في «الحكاية» و«سبك حكاية» وسيلة تربوية وتعليمية وثقافية كغاية بوجبه تفكير الطفل وتفاعلاته مع الثقافات الأجنبية، وتعامله معها من مطلق خصوصيته العربية مع احتفاظه بجذوره الثقافية. وبما أن «الحكاية» تلعب دوراً مهماً في ترسيخ الهوية الثقافية فإن الباحثة ترى بأن «سبك حكاية» يزود الطفل العربي بوسيلة تربوية فريدة من نوعها تمكن من الانفتاح على «الأخر» في السجال الخيالي (L'imaginaire)، فتعرف الطفل على معالم الاختلاف الثقافي والحضاري من نافذة مخيلة متجددة في ثقافة وتراث عربيين.

ومن هذا المنطلق، في نظرنا إن مشروع «سبك حكاية» لا يعتمد أصلاً على استيراد «الحكاية» كنموذج غربي، ولا يدعو إلى تقليد النماذج الغربية بقدر ما أنه جاء ليتم مسيرة الثقافة العربية الإسلامية على مسار جديد يفرضه السياق التاريخي والسياسي لراهن للثقافة والمضاربة العربية الإسلامية. فسرد الحكاية متجدد في ثقافتنا، وتاريخ الحكاية بوصفها نوعاً أدبياً وتطورها يرجع - ومن دون مناقص - لحكايات «ألف ليلة وليلة» وللقرن التاسع الميلادي بالضبط. ومشروع «سبك حكاية» يعتمد على استراتيجية محددة تنطلق من خصوصية الوضع الراهن للثقافة العربية وخصوصيتها الثقافية، ومن هذا المنطلق، فإن «سبك حكاية» جاء بوصفه مشروعاً مضاداً لأدب الطفل بالنماذج الغربية والغزو الثقافي الغربي للقضاء الثقافي والمعرفي للطفل العربي. ولو وقفنا على الخلفيات الأساسية «لسبك الحكاية» من وجهة نظر السيميائيات وغيرها من النظريات المتعلقة «بالحكاية» وسرد الحكاية، لوجدنا أن تعليم (وتعلم) الطفل للبيئة الحكائية على أسس القواعد البنائية المعمدة، واستيعابه لهذه الأخيرة يجعل الطفل يخرج من دور

القارئ «المستهلك» إلى دور قارئ «منتج» وفاعل، بمعنى، أولاً، بمعنى أن الطفل يتعلم كيف يكتب/ يقرأ الحكاية ويقرأ ما بين السطور، وكيف يفكك ويركب التركيبية (البنيّة) الحكائية ويحكم فيها من مطلق قواعد سرد الحكاية، فتصبح لديه دراية وخبرة شاملة بالبديهة القصصية، فيصبح قارئاً ومنتجاً ومبدعاً وكتّاباً في نفس الوقت، وهي من النتائج التي توصلت إليها الباحثة بعد ثلاث سنوات من تطبيق المشروع، ونظراً لموضوعة الطفل في الحكاية - بوصفه منتجاً ومبدعاً - وفي نهاية المطاف، كتّاباً، فإن الطفل يتعلم القراءة بهذا المعنى المزدوج، فيقرأ الحكاية، (Narrative) ومآراء الحكاية (Meta-Narrative) وهكذا يصبح الطفل قادراً على القيام بقراءة سيميائية (على غرار النقاد والمختصين في «علم الحكاية» (Narratology)، ويفعل هذه الأزواجية، ويسبح الطفل العربي مبدعاً وقارئاً وكتّاباً من موضوعة متميزة - داخل الحكاية - ومن مطلق رؤية حكاكية (لما في الحكاية وما وراءها) متجذرة في واقع عربي، وموروث ثقافي عربي، ومخيلة عربية إسلامية بدل رؤية حكاكية دخيلة ومستوردة من الثقافة الغربية. وبما أن الطفل العربي يصبح متورطاً على رؤية حكاكية ومقاربة حكاكية للواقع، متجذرة في ثقافته العربية الإسلامية، (بدل اعتماده بشكل أحادي على الرؤية الحكائية المستوردة من الآداب والثقافات الأجنبية) فكونه قارئاً وكتّاباً في الوقت نفسه يعطيه القدرة على الإسهام في خلق توازن ثقافي - حضاري من خلال إنتاجه الحكاية، ليصبح بالتالي مساهماً فعالاً في حماية جذورنا الثقافية وبشكل متكافئ جداً.

إن أهم الإشكاليات التي يطرحها للنقد الحديث (بالقرب) بمختلف خلفياته الفلسفية والنظرية وترجماته السياسية تعتمد على قاسم مشترك يتمثل في إشكالية الحكاية، بعد ذاتها وسرد الحكاية. فإما أن الحكاية تعتبر استراتيجية فريدة من نوعها للمصادرة الثقافية والتاريخية والجيوسياسية، وإما ينظر إليها بوصفها وسيلة لاحتواء العالم (مثلاً - الشرقي، الأفريقي، الأسبوري) واحتواء «الأخر». وكل من كتاب *Europe's Myths* (1983) *l'Orient* للكاتبة السورية رانا اللبان، والثقافة والإمبريالية (1993) للكاتبة والفكر الفلسطيني إدوارد سعيد، وكتاب (1994) *The colonial Rise of the Novel* لفردريك عظيم يطرح إشكاليات «الحكاية» و«سرد الحكاية» كوسيلة لهيمنة الثقافية والسياسية بوصفها وسيلة للاحتواء الثقافي والسياسي عموماً. وكل من قرأ الثقافة والاستعمار (1993) لإدوارد سعيد سيدرك أن سعيد يطلق من إشكالية الحكاية بوصفها وسيلة لاحتواء الآخر وفي نفس الوقت بوصفها وسيلة

للمقاومة السياسية والثقافية. وكل الإشكالات التي يطرحها سعيد في الكتاب الأخير حول ثقافة الاستعمار (وبالمقابل، مقاومة الاستعمار) تتناول كلها حول «الحكاية» ابتداءً من موضوعة الراوي (الحاكم) في البديهة الحكائية والتاريخية للحكاية إلى المدلول الاستعماري لأدب الرحلات والاكتشافات القديم والحديث وظهور الرواية بوصفها نوعاً أدبياً جديداً في بداية القرن الثامن عشر ببريطانيا، يؤكد سعيد أن الاحتواء الثقافي للشرق الإسلامي/ مثلاً/ كان موازياً ومتداخلاً مع الاحتواء الجيوسياسي لهاته المنطقة من العالم منذ منتصف القرن الثامن عشر. واهتمام إدوارد سعيد بثقافة الاستعمار بكتابه المذكور أصلاً ما هو إلا امتداد لأطروحات كتابه المشهور الاستشراق (1978)، حيث يبين الكاتب كيف أن تاريخ الاستشراق (الكلاسيكي) القديم - والذي يعود بالضبط إلى كتابات هيرودوت وسقراط ومحممة رولان ودانت - كيف أن هذا الأرشفة من الأدب والحكايات الخيالية بشكل جزءاً مهماً من أرشفة الاستشراق، الذي تحول، حوالى أواخر القرن الثامن عشر إلى مؤسسة ثقافية استثمرت الشرق لصالح الأستعمار الفرنسي - البريطاني، وكيف أن هذا الأدب - بكل مخزونه الخيال والروائي والحكاوي والشاعري - شكل موروثاً ثقافياً للغرب حول الشرق، بحيث إن الأعمال الروائية للروائي الفرنسي Flaubert وكتابات William T.E Lawrence وThackeray وغيرهم من أواخر القرن التاسع عشر والعشرين ومن ساهموا في «أدب الاستشراق» وبكثرت الطريقتين نفسها، احتواء ثقافياً وسياسياً للشرق الإسلامي وساهمت في استعمار الغرب للشرق.

وبغض النظر عن هيمنة الثقافة الغربية منذ عصر التنوير، والتي كانت مرفوقة بمصادرة ثقافية لتراثنا الأدبي، ومتداخلة مع المصادرات الجيوسياسية للشرق الإسلامي، فإن المصادرة الثقافية التي تعتمد على «الحكاية» وسرد «الحكاية» تطرح إشكاليات فريدة من نوعها. فالاستشراق مثلاً، لم يهمل «الحكاية» الشرقية، بل إن ترجمة «ألف ليلة وليلة» من طرف أنطوان غالان (Antoine Galland Les Mille et une nuits) في بداية القرن الثامن عشر وإشكاليات تلك الترجمة ومآلاتها من ترجمات كثيرة خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مازال يطرح أنماطاً فريدة من المصادرة الثقافية يبدو أن النقاد والباحثين العرب لم يعوا بعد جميع أبعادها الثقافية والسياسية. فالإشكالات التي تطرحها ترجمة «ألف ليلة وليلة» العربية تنطلق وبكل تأكيد من تحريف أصولها العربية ووضع نسخ وأصول ملفقة ومختلقة، وتشويه تاريخ ومتون

وأصول «ألف ليلة وليلة» العربية/ كما بين الكاتب محسن مهدي في دراسة مهمة لهذه المشاكل<sup>(١١)</sup>، إلا أنه لا يمكن حصر الإشكاليات إلى هاته الأخيرة، باعتبار أن «خلق» وسرد، حكايات «ألف ليلة وليلة» - على غرار ما فعل أنطوان غالان، ووليام لاين، وريتشارد بورن - يعنى، تصنيع الحكايات الغربية محل الحكايات الشرقية - يطرح إشكاليات مصادرة الغرب للحكاية الشرقية، ولو أن أكبر نقاد «ألف ليلة وليلة» (من محمد عبد الحليم ومحسن مهدي Raymond Schwab وجورج لويس بورخوس J.L. Borges) والكاتب المغربي جمال الدين بن الشيخ<sup>(١٢)</sup> يطرحون قضية عدم التزام أنطوان غالان بالمخطوطات الهزيلة التي قام بترجمتها للفرنسية، فلا أحد منهم ينظر إلى القضية بوصفها قضية مصادرة ثقافية، في حين نجد أن إدوارد سعيد في كتابه الاستشراق يكشف بوضوح ترجمات «ألف ليلة وليلة» في أرواح الاستشراق وإشكالية التصوير الغربي المتميز للعالم الشرقي الإسلامي!

في حين أن ما حصل أكبر بكثير ولحد أن ترجمات «ألف ليلة وليلة» للفتين الفرنسية والإنجليزية (لوحدها) وخلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على الأقل، وظهر نوع أدبي بكل من فرنسا وإنجلترا عقب ترجمة أنطوان غالان، باسم «الحكاية الشرقية» (The Oriental Tule) فإن استبدال

الحكايات الشرقية/ العربية بالحكايات الغربية يعنى أنواعاً من المصادرة الثقافية مازالت في حاجة إلى بحث وتقويم. وانطلاقاً من المصادرة الثقافية التي تعرضت لها حكايات «ألف ليلة وليلة»، بالقرب منذ أوائل القرن الثامن عشر إلى يومنا هذا، فإننا لم يهتم أطفالنا في العالم العربي بترائهم الثقافي فإن هذا الأخير سيعرض لمصادرة ثقافية وسيصبح عرضة لأخطار من ألفوز الثقافي لا يمكن للتدبير بإشكالته وتناجيه. وما أن «الحكاية» تجسد القيم الثقافية والرؤية السياسية للعالم والواقع، فإن دخول/ إدخال الحكاية للمضام المدرسي في نظرتنا يمكن اعتباره وسيلة ثقافية كفيفة بإخراج الطفل المغربي والعربي من هذا الوضع السلبي الذي يعيشه، علماً بأن المشروع ينطلق من تصحيح موضوعة الحاكي العربي في البنية الحكائية وإعادة تركزه داخل الحكاية - بوصفها حاكياً/ روائياً - فيرى العالم من منطلق رؤية عربية إسلامية، وتصبح «الحكاية» تلعب دوراً مهماً في ترسيخ الهوية الثقافية العربية عند الطفل العربي.

إن الرؤية الراهنة والمستقبلية لاستراتيجية مشروع «سبك حكاية» تنطلق من قضية مزدوجة، شقها الأول يدعو إلى ضرورة اهتمام أطفالنا بترائهم العربي الأصيل ومورثهم الثقافي، وللشق الثاني بحث على الانفتاح على الثقافات الغربية والأجنبية.

## الهوامش

(١) نزهة هذات، «الحكاية تطرق أبواب المدارس»، بحث ليل، الإجازة في الآداب، بإشراف د. نجمة طيطاي الغزالي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر، أكادير ١٩٩٦، المغرب.

(٢) نجمة طيطاي، الحكاية والتعلم، ملف خاص بالمشروع، الطبعة الرئيسية، أكتوبر ١٩٩٦.

(٣) ميشيل تورني، "Writing for Children is no child's play" The UNESCO Courier, June, 1982, p. 33

ويعتبر تورني من أبرز الروائيين المعاصرين بفرنسا إذ إنه أعاد كتابة الرواية الشهيرة لدانييل ديفو (Robinson Crusoe) بعنوان Vendredi Ou Les Limbes Du Pacifique ed Gallimard, 1972، ثم أعاد كتابه الأخير للأطفال بعنوان Vendredi Ou la Vie Sauvage. ويؤكد الروائي الفرنسي أنه ولجه صعوبات كثيرة قبل أن يتمكن من نشر روايته للأطفال؛ فقد لأن دور النشر المختصين بأدب الطفل بالغرب ومعارضون الجانب الإبداعي في أدب الطفل، (ص 33-34 المصدر نفسه).

(٤) Mac Soriano, "Children's and young People's Literature in the Age of Mass Media", CULTURES, vol 6, (٤) 1979.

(٥) سوريانو، المرجع نفسه، ص 78-79.

(٦) سوريانو، ص 75-76.

(٧) سوريانو، ص 77-77.

(٨) سوريانو، ص 78-79.

(٩) سوريانو ص 76.

(١٠) سوريانو ص 78- ويقدّر ما يحذّر سوريانو مجتمعات الدول النامية من هذا الخطر بقدر ما يحث المجتمعات الغربية الاستهلاكية المتقدمة على الاقتداء بمجتمعات العالم الثالث والرابع، والتي يصفها «بالمجتمعات السطائية»، فقط لأنها، ورغم تعرضها للاستعمار الغربي، حافظت على جذورها الثقافية المعقدة في الفن (التراث الشعبي) بوصفها وسيلة للاتصال للجماعوي (ص 87).

(١١) إن دراسة محسن مهدي (أستاذ كرسي «جويت» للدراسات العربية بجامعة هارفارد، والعنصر المرسل بجمع اللغة العربية بالقاهرة) مهمة للغاية لكونها تتناول تعريف «الف ليلة وليلة» العربية من خلال تاريخ الترجمات التي تعرضت لها، وذلك من وجهة نظر أصولها العربية.

انظر محسن مهدي، «الف ليلة وليلة» من أصولها العربية الأولى، (لندن 1984) بالعربية.

From: Dr A.gzenay/ Agadir/ Morocco/ last page/ end of article.

(١٢) انظر مثلاً، Abdel Halim Mohammed, Antoine Galland, sa vie, et son Oeuvre, Paris: Nizet, 1964- Raymond

Schwab, l'Auteur des mille et une nuits vie d'Antoine Galland, Mercure de France, 1964.





# الأغنية الشعبية والطفل

## إبراهيم شعراوي

لتعرف أهمية الشعر للطفل الحزين، ينبغي لك أن تتخيل نفسك - فجأة - في مكان لم يسبق لك رؤيته، وأنت مقيد إلى مقعد متحرك لا تملك تحريكه، ولا تستطيع إلا أن تحرك رأسك حركة ضعيفة، وبالرغم من أنك غير مكرم فقد نسيك الكلام!!

هذه هي حالة الطفل الرضيع للتخيل مدى التوحد والبؤس الذي يعانيهما - فهو لا يستطيع أن يرى إلا الأشياء التي توضع أمامه ليراها، وهو لن يلقى اهتماماً بأي شيء يقدم إليه فهو أسير مقيد مقهور. وعلاقته الوحيدة بالأشياء أنه يحملها إلى فمه!

ساعة يومياً) والطعام الكثير (٨ وجبات يومياً) إلى الحب، والحنان، والدفء والتقبل من الآخرين.

ولأن أداة تلقى الأغنية الشعبية هي الأذن، فإنه لا يسمع في الأيام الأولى، ولكنه يبدأ بعد ذلك في تمييز الأصوات العالية الحادة فيصحو من نومه إذا سمعها، إلا أنه لا يلتفت إلى مصدر الصوت. وفي هذا الشهر يكون الاحتفال بسبوع الطفل بالندق على (الهورن) مع الكلمات المنغومة..

والاحتفال بالسبوع ليس احتفالاً لشخص بلغ السابعة من الأيام، بل هو احتفال بأطفال الأسرة بأعمار مختلفة وجبرون عن مشاركتهم فيه برفع الأيدي بأضواء الشموع، بينما الكبار ينثرون الملح ليصاحب الحاسدون بالعمى وليجلو الملح أنظار

وهناك أشياء لم يقصد الكبار تقديمها إلى الطفل، لكنها موضوعة أمامه مثل أسلاك ومقابس الكهرباء، وقد تعجبه ساعة يد أبيه فيحاول أن يختبرها ليتعرف عليها بأن يضعها في فمه، يعضها، ويأتي الأب غاضباً مذموراً ويستعيد ساعتها، ولو أنه صبر قليلاً لألقى بها بعيداً في مال ظاهر!!

وفي الشهر الأول يكون الطفل مجرد قطعة من اللحم ملقاة على الأرض. فهو لا يستطيع القيام بأي عمل، اللهم إلا للتفص والصراخ للحصول على الطعام أو الراحة أو النوم أو لمنع البكاء. ومع ذلك فإن نبضات قلب أمه التي تعانقه، وأغانيها له تتركب كثرات عاطفية في نخاع وجدانه وتمكن آثارها في مستقبل حياته إلى الكهولة وهو يحتاج بجانب النوم الكثير (٢٢

الصغيرة أغاني تحض على الدفاع عن القبيلة والشر والعرض، وهي تعلم أنه لا يفهم ما تقول. وهو يلتفت إلى مصدر الضوء. ويبدأ في التعرف على الأشخاص الذين اعتاد رؤيتهم ويتسم في وجوههم خصوصاً إذا رأى اللذي أو زجاجة الرضاعة وإذا بكى سألت دموعه وهو يمد يده وهو نائم إلى الشيء محاولاً الإمساك به ولكنه يخلطه ويحب أن تكون حجرته ولعبة والمناظر المحيطة به ذات ألوان بديمة براقة زاهية، لأن لجه يتركز خلال هذه الفترة في ملاحظته الأشياء الدقيقة للألوان الساطعة والأصوات التي تنشط حواسه. كما أن الألعاب المتحركة التي يمكن ربطها وتعليقها على سريره تعتبر من ضرورات النمو.

وفي الشهر الرابع يتعرف الطفل على والديه إذا سمعهم أو رآهم وهو يفهم ويخاف من الشخص الغريب غير المألوف ويتقابه بالصراخ ويبدأ في اللعب بيديه. ويمسك بالأشياء القريبة منه ويضعها في فمه. ويمسك بأي شيء ويلقي به إلى الأرض. ويصرخ مطالباً إحصارته من جديد. ومن المكاينات الشعبية العالمية أن رجلاً باراً بأمه قال لها - لكسب رضاها - إنه مستعد لعمل أي شيء من أجلها، فقالت له ناولي هذا الوعاء المعدني فلما ناولها، ألقته على الأرض، وطلبت منه أن يناولها ذلك مرة أخرى فرفض فقالت له: لقد كنت أجلس بك وأنت تطلق عدد قمة ذلك الجبل، وأناوك كره، فتغضب بها إلى سفح الجبل، فأجرى وأحضرها لك، وتظل ترمي وأحضر الكرة حتى تمل اللعب، ولم أشك ولم أحس بأدنى شئ، فقبل قدميها معتذراً.

وفي الشهر الخامس يبدي سعادته لرؤية اللعب، ويحاول اللعب بيديه - وتعتبر (الشغيفخة) الملونة ذات اللون الجذاب من الألعاب المفيدة للأطفال حديثي الولادة ولا سيما إذا صاحب إيقاعاتها غناء وإنشاد، لأن ذلك يساعد الطفل على تركيز حركة يديه ويحقق التوافق المعنوي العصبي، وتمكنه من التحريك العشوائي ليديه ورجليه.. هذا بجانب اللعب التي يستطيع القبض عليها ويضعها في راحة اليد وعضها ومضغها وهزها ومصها.

وفي الشهر السادس يبدأ في إدراك معنى الأصوات والأسماء، وفي آخر الشهر يبدأ محاولة الزحف على اليدين والرجلين. وهو في أثناء زحفه يلتقط ما يجده من أجسام صغيرة، صلبة كانت أم لينة، ويضعها في فمه ويبتلعها ويزيد ارتباط الأم به لأنه الآن يستطيع الجلوس على حجرها ومد يده للحصول على الأشياء بعد أن تحصنت رؤيته تحسناً ملحوظاً

الأحباب مع إيقاعات: برجالانك... برجالانك... خلق داهب.. في ودنانك، وهم يطقونها خلق/ داهب/ فودا/ نك/ على وزن (فعلن فعان...) المتدارك.

بجلمنا تردد المرأة التي ترض الملح : يا ملح دارنا/ كدر عيالنا على وزن مستفعلن - مستفعلن، مما يمكن رده إلى فعلن فعان فع - فعلن فعان فع -

ويعود البحر نفسه على لسان والد الطفل الذي يعبر عنه المداح على الرماية مردداً:

لما - قالوا - داو - لد

(إنشد/ دحي / قلى وات/ سدد وجال/ بولى ال/ بوض م/ قشرك/ رع/ لوه سم/ ن البلاد/

وعلى الوزن نفسه نجد أغاني (الطهور) الفتان ومنها:

دأري / يا مزب / ين دأ / ري

سمد / ين عيا / ط الغالى

وأدي / بوه ماس / لك الصبي / نيه

ونحن نرى في أغاني السبوح وأغاني الفتان كما سدرى بعد في حفل عيد الميلاد بجانب احتفالات زيارة ولي الله على النيل أو فوق الجبل، نرى أن الأسرة أو القبيلة أو الحي يقوم بالاحتفال، ولا يكون الطفل مركزاً للحدث بل إنه قد لا يكون أحد مشاهديه، فقد يكون مغمض العينين في سبات عميق، وقد يبدأ احتفاله وحده مع أمه وإلهادها من الأغصمة واللعب في اليوم التالي بعد أن ينصرف المحتفلون!!

وبالرغم من أنه يستمر مستلقاً على ظهره، غير متمكن من الحركة، فهو يستطيع ملاحظة مصدر الضوء ورؤيته قبل تمكنه من ملاحظة الأشياء التي تظهر أمامه. وهو يخلق عنيده معظم الوقت وعندما يفتحهما يبدو كأنه مصاب بالحوال بسبب عدم التوافق العصبي العضلي.

وفي الشهر الثاني يتدب للأصوات ويجاب مع المداعبة بالابتسام وفي أواخر هذا الشهر يبدأ الطفل في الالتفات إلى مصدر الصوت مع النظر إلى الأشخاص والأجسام كجيرة الحجم ويكيي بغير دموع!

وهو لم يعد قطعة ملقاة من اللحم بل هو يرفع رأسه ثم يرفع صدره.

وفي الشهر الثالث يبدأ الإصغاء أى الالتفات إلى مصدر الصوت، وقد كانت الأم البدوية تضي لمطعتها في هذه السن

عذب الصوت يردد: تيشيك تيشيك/ يا محبوبى/ عد لصحابى/ مع جدراتى/ مع أحبابى فهداك طفلى والطفلة، والماء الجارى والدفلة.. تيشيك تيشيك فى بيتى أمن وحلان/ بيتى يا أجمل بستان... الخ.

بهذا الفهم تحس بجمال صوت العجوز رابرة الحكاية بل إن أفضاها المعروفة هى أحنى وسادة للصغير، وهى تمر على جسمه بأصابعها المعقوفة المتفتحة.

وفى الشهر الحادى عشر قد يمشى الطفل إذا أمسكنا بيديه وفى الشهر التالى يقف بلا مساعدة. وتكون رؤيته للأشياء قد اكتملت تماماً حتى أنه يستطيع متابعة الأشياء البعيدة كما يتمكن من إدراك العمق فيبتعد عنه فى أثناء جبهه.

ويمكن للشعر والحكاية المنغومة أن تكون عن التمييز بين الألوان والأشكال المختلفة المصحوبة بمثيرات مثل الأجراس والطبول وتقليد أصوات المطر والرعد والسيارة والقطار والطائرة. ويكون معظم الأطفال قادرين على الكلام فى نهاية العام الأول.

وهو يستطيع تكوين علاقات مع الكبار حيث يتجاوب مع مداعبات الأم والأب والأقارب، لذلك باتون جميعاً للاحتفال بالأغاني واللعب بعد ميلاده الأول.

وللتتابع للطفل فى عامه الثانى أعود إلى نعمة من أعظم كنوز ثقافة الطفل المصرى هو كتاب (روضة الأطفال) للمدارس الأولية للسيدة إصناف سرى سنة ١٩٢٤م. وهى تقول فى مقدمة الكتاب: (فاق فردك فربل جميع سابقه من علماء فن التربية فى إدراك طبيعة الطفولة ومعرفة حاجاتها، ثم إنه جعل ما وصل إليه من الحقائق أساساً لخطته فى التربية، بعد أن درس الأطفال صغيرهم وكبيرهم وخبر فطهرهم العامة المشتركة بينهم، فرأى أن الحركة هى أولى الطبايع بين صغار الأطفال بعد أن شاهد حركات الأذرع والأرجل التى تصدر من الرضيع بدون قصد ثم ما يلو ذلك من الجرى والقفز والصعود ونحوها من الحركات التى أوجت بها الطبيعة لنمو عضلات الأطفال وقواهم الجسدية ولتكون الأساس الأول لمداركهم ومعارفهم.

وتقول: (ومن الطبايع العامة وقت الطفولة شدة الميل إلى لمس الأشياء والقبض عليها، فيبتدئ الرضيع بالقبض على الأصبع ونحوها من الأشياء والأخذ بها إلى فمه، وهذه الغريزة تدفع الطفل إلى تعرف شئون الكون الذى وجد به. وكلما كبر وقويت عضلات يده كثر استعمالها).

ويبدأ فى الاستجابة للمحيطين به، ولا يقاتل من مساعدة الأم إلا ذعرها الدائم من أن يفسد أبنها الأشياء أو يعطلها، مع أنه ليس سىء الشيء، كل ما هناك أنه يريد أن يعرف ثقل وطعم وحيوية الشيء فيختبره بجمه: وهو لذلك ينتهز فرصة غفلة أبيه فيتناول ساعة اليد ويضعها ليعرف مزيداً من المعلومات عنها. وأنا أقول لكم أرجو أن تساعدوا الطفل لتصوير الأشياء التى حوله بألوانه لديه ويكون هو أليفاً لها ومتعبداً عليها، ولا تكثرُوا من تحذيره وإربابه باللوائح والأنظمة الصارمة.

وفى الشهر السابع يبدأ للتسنين، فيزحف على أطرافه ويجلس بسهولة دون مساعدة ويتابع القصة المصحوبة بالحركة والإيقاع فإنه يفهمها جيداً. وفى مثل هذه السن كان النبى صلى الله عليه وسلم يحنك أولاد الأنصار، والحنك أن تمضغ التمر ثم تدلكه بحنك الطفل داخل فمه، كأنما كان بهذه المعاملة (الحلوة) يهدد للحكة، وهى التجربة القائمة على السن والبصيرة، فالحنك فى الطفولة تبدأ تمر وتكتفى خبرة وتفكر! وكأنما كان رسول الله ينبه إلى احتياج الأطفال بجانب الرضاعة إلى أغذية تكميلية!

وفى الشهر الثامن يتمكن من الوقوف بدون مساعدة، وهناك أغاني شعبية لهذه المرحلة (مثل نانا خط العنق).

وفى الشهر التاسع يحاول الوقوف مستنداً إلى الجدار أو المقاعد ويخطى بكلمتى بابا وماما.

وفى الشهر العاشر ينطق بكلمات أخرى، ويلعب وحده فإذا وجد شيئاً يطرقة أو يوقع عليه فيحدث صوتاً عالياً فإن هذا يسعده، فإذا جاءت أمه غاضبة منزعجة من هذه الأصوات فإنه يحصل على خبرة جديدة ويعرف شيئاً مما يفضىب ألكبار.

وينبغى للكبار أن ييسقوا مع الطفل لوقت طويل، وأن يتعاملوا معه فى صبر، والطفل يستحق ذلك، ولا اضطرراه لأن يكن استفزازياً متوتراً. ويجب أن تتذكروا دائماً أن هذا الطفل الصغير الضعيف العاجز قد ألقى به بلا ذنب بين قوم من المماثلة الضخام فلا ترهبه ولا تشتعلوا فى العقاب.

وما نمت أتحدث عن الغناء فيجب أن أطمئنتكم على شيء مهم قد يزيل ترددكم فى الإنشاد لعدم ثقتكم فى جمال الصوت. مامو الصوت للجميل؟ صوت الببيل وللكروان والغندليب؟ إذن فما رأيك فى صوت القطار؟ إنه صوت رهيب مزعج. أليس كذلك؟ فما قولك فى صوت القطار الذى يعود بك إلى بيتك بعد فترة اعتقال أو غربة أو نفي؟ القطار الذى يعيدك إلى بيتك الذى تحبه بعد غيبة طويلة هو قطار حبيب

بها ليتمشى مع توقعات المحيطين به في البيئة ولا يخيب ظنهم (الكتاب الأول من أساليب متابعة المشرقات لعمو رعاية الأطفال الرضع خلال العامين الأولين - من إصدارات وزارة الشؤون الاجتماعية - مصر - بالتعاون مع مؤسسة اليونسيف).

وهناك أغاني لا تراعى احتياجات الطفل ولا تسعى لخيرته في حاضره ومستقبله، وهي شائعة بين الخادמות التي تسلم إليهن أجيال المستقبل، وأغلبهن من الأميات، وإن كنت لا أزعم أن الأمر يقتصر عليهم، بل على المثقفات غير التربويات، مثل:

(بابا ضربي من هنا... ضر لدم من هنا)، وأعتقد أن الأغنية التلفزيونية (دبدوبة السمينة) التي تصور الطفلة ذات الوزن الزائد باللب الضخم الثقيل، وكذلك الأغنية التي تسخر من عجز الطفل عن النطق السليم، وتصوره بصفت لسان وأنه مثل البهائم، وهي من الأغاني الناجحة الحاصلة مثل أختها دبدوبة السمينة (الخفيفة) على جوائز في المهرجانات. وهناك أغنية شائعة هي (يا قصير يا إيد اللون، ممن قال لك تضرب تلفون؟)، ومثل (بابو..... سافل، بياح الفلافل) و(يا فاطر رمضان، يا خاسر دينك، أصحبنا السود، نقطع مصاريك) وأغاني السخريّة من أصحاب الذبذبات الأخرى أو القوميات المستنصفة، وفي هذا قالت العربية المصرية السيدة إنصاف سرى منذ حوالي ٧٥ سنة:

(ومن الخطأ الكثير الحصول، أن الأمهات لا يعتدّن أن لأخلاق الخدم تأثيراً على نفوس الأطفال إذا كان سنهم يقل عن ٣ سنوات، مع أن الواقع يخالف ذلك، فإن لأخلاق الخدم تأثيراً في نفوس الأطفال حتى في الشهور الأولى في حياتهم لأنهم في ذلك الوقت صحبة بيماء يؤثر فيها نقش بسهولة. وفي المشاهدة أكبر دليل، فإنك ترى الطفل يقلد مربيته في حركاتها وطباعها، فإذا كانت سريعة الغضب كان الطفل كذلك، إلى غير ذلك من الخصال التي تلتقطها نفسه. ولقد تزدى الأشياء الصغيرة التي يتعلمها الأطفال في صفرهم إلى القضاء عليهم وجعلهم من عتاة المجرمين في مستقبل أيامهم. فكثيراً ما تزح الأم مثلاً مع أطفالها بتشجيعهم على القنطاط الأشياء، ولو عن غير قصد، وهي لا تعلم أن هذه خطوة كبيرة في حثهم على السرقة.

وإن كثيراً من الأمهات يتركن لأطفالهن العنان حتى إذا ما اشتاقت أنفسهم إلى المشي أجبن طلباتهم سريعاً شفقة عليهم ورأفة بهم، ولا يخفى ما يؤول إليه ذلك من تعويد الطفل الإفراط في حب النفس وضف الإرادة فتراه يشب على ذلك،

وتقول: (ومما يدل على حدة حاسة السمع في الطفولة غمغمة الطفل بأصوات ونغم منظم قيل قدرته على الحلق بالأنفاظ، وهذا ما يدعو الأم أو المربية إلى الضاء له وهو في الأرجوحة، ومن ثم يظهر احتياجه إلى سماح اللقنمات المختلفة، فجمع فرويل بين ألعاب الحركة والغناء في أن واحد كي يكون للأنفاظ تأثير في شعوره ومخيلته ولأن الأنفاظ تهب للحركات من المعاني ما يوجب إعمال الفكر والملاحظة أثناء القيام بها).

وفي الشهر الثالث عشر يستطيع الطفل صعود وتزول السلم حبواً ويكون لحيه فردياً أي مع نفسه ويلعبه، فإذا لعب مع طفل آخر فهو لا يلعب معه، بل يلعب به، وفي الشهر الخامس عشر يمشي غير معتمد على أحد، وأغنية (تاتا خط العبة) من أقدم الأغاني الشعبية ويقال إن تاء هذه بمعنى الأرض، أي عليك أن تطأ الأرض ماثلاً بالمصرية القديمة.

ويحتاج الطفل إلى الأغاني التي تعزله بأعضاء جسمه، ويمكن للأُم أن تستعين بمرأة ينظر إليها الطفل ليتعرف على جسمه، كما أن عليه - بكل الوسائل - أن تعرفه بوظائف العينين والأذنين واللفم والأنف واليد والأصابع، ومن الأغاني الشعبية: (أنا طولي طولي شهر.. وإيديه ماهوموش حبر.. وعينيه سود كحلاية.. وخدي عليه وزديه.. وأنا شاطر زى الحلاية.. حافظ دروسي سم.. واللى يحسنى يسقف لى شرية).

وفي الشهر السادس عشر يستطيع بناء برج من مكعبين، وصنبا ألا تضغط عليه ليزيد المكعبات، أو تعريضه للإحباطات المتكررة حتى لا يتكسب لزامات عصبية مثل مص الأصابع وقرض الأصابع وشد الشعر.

وفي الشهر السابع عشر يمكن من ركل الكرة، وفي الشهر التالي يمكن من السير بدون مساعدة. وينطق بأسماء بعض الأشياء التي يعرفها، ولكنه يفضل لغة الإشارة فهو يحرك رأسه باللفى، ويلوح بيديه لتدعيم أحد الأبواب ويمكن أن يرمى كرة بداخل صندوق. وهو يتكسب سماته الشخصية من الأفراد المحيطين به في البيئة عن طريق التقليد لتجار فيما يحبون وما يكرهون وفي سلوكهم وأخلاقهم، فيجب الحرص والالتزام في التعامل وفي اللغة.

ويجب عدم توجيه السب أو الإهانة للطفل الرضيع باللفاظ نابية أو باللفاظ تحمل صفات سلبية كالغباء أو العجز أو البلب، وذلك لأن الطفل يتوحد مع الصفة التي يتكرر إطلاقها عليه، ويعتقد بالفعل أنها من أوصافه المميزة ويتكيف معها ويتصرف

فالطفل بمثابة المبوب التي تبرز في الأرض وتتوقف جودة الثمار على التربة التي نشأت فيها، كذلك الفصال التي يشب عليها الطفل مرهونة بمقدار العناية بنمو فطرته الأولى وينزع البنية التي تحيط به) .

ويتعلم الأطفال الانفعالات والتدريج من خلال المواقف التي يمرون بها، والأطفال في سن ١٩ شهر مصروفون في كل انفعالات الغضب والحزن والسرور، أما الخوف فقد يكون من توقعه للعقاب من الوالدة، وقد ينتقل إليه للخوف بالدوى إذا كان أحد والديه يخاف الحيوانات أو الظلام، ومن هنا فإن الشجاعة يستمدّها الطفل من سلوك والديه أكثر من استمدادها من نصائحهم، وإن قامت الأغنية بدور العامل المساعد على تعميق القيم والميول والمشاعر.

وفي الشهور الأخيرة من المامون يتمكن من السير بصحبة نوبه في الطرقات العامة كما يتمكن من تقليب صفحات كتاب ورواية الحكايات حين يحكى حكاية للأطفال، لا يستعين بالكلمات العادية، بل يتخير الكلام الموسيقى الواضح، ويبدأ بتسمية مفهومة مثل: (كان يا ما كان، يا سعد يا إكرام. ما يحل الكلام إلا بالصلاة على النبي عليه الصلاة والسلام) أو (النهار ده حانحكي لكم حديثه، حلوة، بالسمن ملتوته، ومضولة بالسكر، علشان نفتكرها لما تكبر ومخنا يلور) .

وأنت تحتاج.. وأنت تحكى القصة الغنائية - إلى التمثيل، فتقول (أرنب في المفارة) وقد جعلت أصبعك السبابة مثل أذنين على رأسك (كان نائم) بأن تصنع من يديك وسادة وتلقى عليهما رأسك. (أرنب مسكين نائم إيه؟) ثم تقفز مع قولك (أرنب نط. أرنب نط) ثم تقول في حزن ويأس (أرنب ما يعرف نط) .

وقد تكون الحكاية بصيغة الغائب كما في هذه القصة الغنائية من برامج السيدة فضيلة توفيق الإناعية المشهورة: (كان في واحدة ست. عندها انتاشر بنت. جوم قالتا لها يا ماما، ناكل توت يا ماما، جابت لهم توت. وأبور يقول توت. كل واحدة أكلت توتة، توتة، توتة. خلاصت الحدوتة) .

أو بصيغة حوارية مثل:

- فطلى فطلى وكنت فين؟

- أنا كنت بالعيب وإصطدت فارين؟

- فطلى فطلى ومم فين؟

- كلاهم، مهمهم، هم الاتنين؟

وقد تكون الحكاية الغنائية تشبيهاً وطيلاً رقيقاً، كما للشاعر صلاح جاهين، تلحين الشيخ سيد مكاي:

باولاد حارثنا

- توت توت

هاتوا قروام نبوت - نبوت

نموت الهلغوت

الانجليزى يموت

حايوت من الخضه

أبور شطب فضه

شديته من شنبه - شنبه

قام للشنب صدا

صدا بقى خردة

شال الحمام حط الحمام

على كل إيد فرده .. وأولاد

وهناك أغنية قديمة تقول في أثناء لعبة: صمك شططح/ جالك بططح/ تدى له إيه؟

ولعبة أخرى تقول: حبة ملح؟

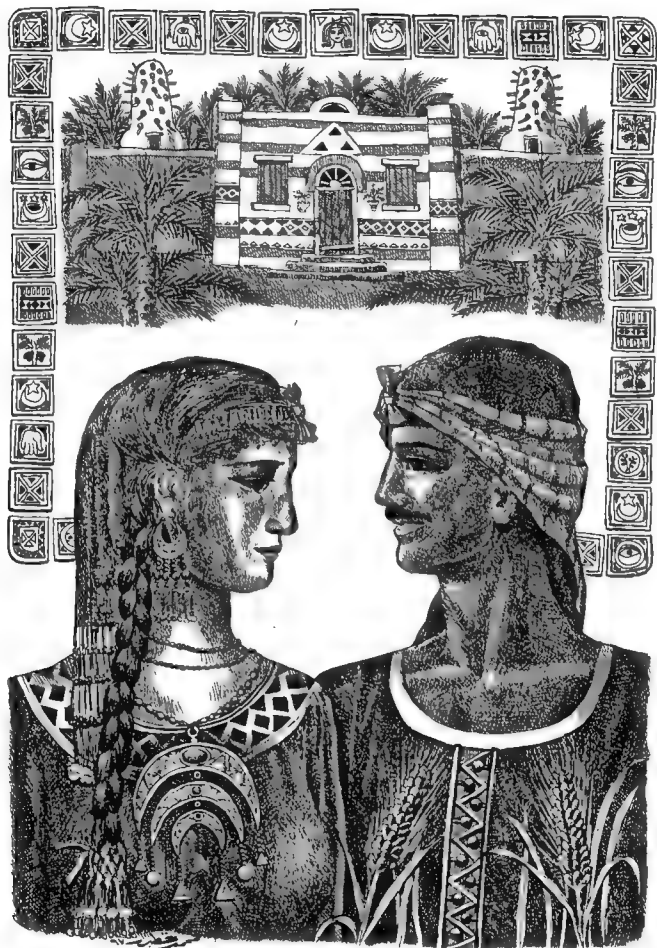
- عند الحارة

اللمبحان على وزن المتدارك (فعلن فعلن...) وهو وزن لأغلب اللغات الغنائية.

وأخيراً فإن الحديث عن الشعر إن لم يبدأ مع البراعم الصغيرة من أجيال المستقبل، فإن الشباب فيما بعد سوف ينصرفون عنه، ويفقد المجتمع مصابيح الهداية، فقد قال أبو تمام عن الشعر ودوره الاجتماعي:

ولولا خلال سنه الشعر، ما درى

بناء العلا من أين توتى المكارم؟!



# الأشكال الشخصية

## في السحر الشعبي

د. سليمان محمود

في مقال سابق لنا تحدثنا عن الأشكال الحيوانية في السحر الشعبي والتي نراها تتعدد في المصنفات السحرية، وقد خضنا في جذور هذه الظاهرة مستعرضين نماذج منها والمعتقدات التي ارتبطت بها، ومقالنا هذا هو استمرار لفكرة المقال السابق، فالصورة التي كانت ترسم للخريسة في الشكافات الأولى، والتي كانت المحور الرئيسي للطقوس السحرية للتصيد، ظهرت بعد ذلك في الصورة أو الدمية التي تصنع للشخص المراد توجيه السحر إليه. والصورة بأكملها أو جزء منها تخضع لأعمال السحر إماثاً بأن ما يحدث للصورة سوف يحدث نظيره للشخص صاحب الصورة، وفي إطار ذلك ظهرت الشفوص (أو التمام) السحرية التي استخدمت في أغراض عديدة.

في قدرته على سحر روح الإنسان داخل ناب (٣). وقد قارن بخرى Petrie بين قرن عصر ما قبل الأسرات وقرن الوثنيين الأزواج في الشاطئ الذهبي إذ يعتقدون أن البعض يستطيع بواسطة السحر أن يمسك بأرواحهم في قرون، ومن ثم يحملونهم إلى بلادهم لاستغلالهم في أعمال للسفرة (٤)، وقد لوحظت هذه الظاهرة في الكونغو حيث يعتقد في قدرة السحرة على امتلاك أرواح البشر ووضعم في قرون ليبيعوهم للبعض، وهم يعتقدون أن عدداً كبيراً من عمال الشاطئ تم أسرهم بهذه الطريقة. وعندما كان يذهب أحد الوثنيين هناك بقصد التجارة، يبحث بشغف كبير عن أقاربه الموتى ممن أسرت أرواحهم للعبيودية. وقد لوحظ في إفريقيا الوسطى أن امرأة عجوزاً كانت تعمل حول رقبتهما شكلاً مفرغاً من العاج مدبباً من أعلى وله أخدود بسيط للتلقيح، وهو بهذا الوصف قد يطابق إلى حد كبير الأنواع المصرية التي عرفت فيما قبل

وقد امتاز العصر الحجري القديم، في أجزاء كثيرة من العالم بصناعة التمام السحرية الخاصة بجلب الرزق وضمان وفرة الذرية. وكانت نقوش التمام في ذلك العصر تعتمد في كثير من الأحيان على الوخز والتقب والنفخ، وكان صانعوها حاول بهذه الكيفية [كساحها نوعاً] من العزائم السحرية (١). وفي عصر ما قبل الأسرات في مصر - ويقع جزء كبير منه في العصر الحجري الحديث - صنعت التمام السحرية على هيئة شخصوس بشرية من العظم والعاج والقرن والأصداف والطينات، وكانت تثقب أو تخر من أسفل حتى يمكن تطبيقها بخيط في وضع عكسي، وهو الوضع الأمثل للمكين الشرقي من رؤية التهمة في وضع طبيعي (٢) (انظر الأشكال من ١-٦). وعرفت في هذه الفترة تماثل (القرن) التي كانت تنتهي برؤوس آدمية، وهذا النوع من التمام يذكرنا بالساحر الإفريقي الذي كان حتى وقت قريب، والذي اعتقد الوثنيون

الأسرات، والجدير بالذكر أن المعجزة كانت تسمى هذا الشيء حياتها أو روحها.

وفي أواخر عصر ما قبل الأسرات، ظهرت الدعوى أو التماثل السحرية على شكل شخصوس لسمائية توضع بجوار المتوفى في قبره لتؤنس وحدته وتقوم على خدمته وكان منها ما يمثل الأم والزوجة والأقنعة، وقد بلغت درجة رفيعة من الدقة والكمال، حيث كانت تماثل بقامات رفيعة ووجوه مشرقة وقسمات جميلة، وأحياناً بشعر طويل موج<sup>(٥)</sup>.

### الشخصوس السحرية في الحضارات القديمة

في مصر القديمة وفي العصور الفرعونية، أمكن رصد ظاهرتين أساسيتين للسحر، الأولى كانت القوة المطلقة الخلاقة للكلمة أو الصوت، فالاسم كان جزءاً أساسياً من الشخص، أى أن الاسم كان عهدهم كائناتاً حياً<sup>(٦)</sup>. وكان يكفي معرفة اسم شخص ما حتى يمكن السيطرة عليه بأن تلقى عليه تعويذة فيوقع له ضرر أو يموت. وكانت عادة تشويه أسماء الأعداء بعد موتهم نوعاً من الأخذ بالثأر، وبهذه الطريقة تم تشويه أسماء حتشبسوت وإخناتون. وكان النطق باسم إله يأتي به في حضنة الإنسان.

والظاهرة الثانية في السحر المصري القديم كانت القوة الخلاقة للتماثيل، فكان صنع تماثيل أو عمل صورة لرجل، ينقل إلى ذلك التماثيل جزءاً من الشخصية الروحية لذلك الرجل. واستعمل هذا السحراً في أغراض عدة منها ما كان لدرء الخطر بتحميم تماثيل العدو. واستعملت التماثيل فيما يعرف بالسحر الفرعالي. فكان تماثيل الرجل يوضع في مكان عام بعد تخفية جسمه بالرموز السحرية المضادة للأفاعى والتماسيح والمقارِب، وكان يكفي أن يصب قليل من الماء فوق هذا التماثيل، وأن يشرب مائال مشبع<sup>(٧)</sup> يهلك الرضاعة إذا شعرت بجفاف لبدها. وكانت بعض تلك التماثل من المعدن أو الخشب مصورة على هيئة المعبودة إيزيس وهي ترضع طفلها الوحيد، أو كانت على هيئة اللقى - وهو تشخيص رمزي - لتلق على الصدر واستعملت التماثيل الصغيرة في شكل تماثيل لحماية الدولة ومليكها ومعبديها، وكان يكتب على هذه التماثيل أسماء الأمم أو أسماء رؤساء القبائل التي يربح جانبها، وكانت تقطع أوصل هذه التماثيل أو توضع تحت الأقدام أو تترق أو تدفن تجنباً لضرر من تظهره هذه التماثيل.

وتحكي النصوص أن مجرمًا في عهد رمسيس الثالث تمكن من سرقة النصوص السحرية الملكية، وصنع تماثيل من الشمع وبعض التعاويذ لكي تلقى على حرس الحرم، وبهذه

الطريقة نفسها كان من الممكن تعويل تماثيل لكانن من الشمع إلى كائن حقيقي متى تليت تعويذة على تماثيل الشمع<sup>(٨)</sup>.

وقد ذكر المقرئ حكاية طريفة نقلها عن القضاضى، مؤداها أن الملك (مقاوس) صنع بيتاً تدور به التماثيل بجميع الطل، وكتب على رأس كل تماثيل ما يخص به من العلاج. وعمل صورة امرأة ميتسمة لأيراهما مهوم إلا زال همه.. وعمل تماثلاً لا يمر به زان أو زانية إلا كشف عورته، فكان الناس يمتحنون به الزناة، فامتنعوا عن الزنا خوفاً من اكتشاف أمرهم<sup>(٩)</sup>.

وكان كل عضو من أعضاء جسم الإنسان - في نظر العقيدة القديمة - يرتبط بالإله الذي يؤثر على هذا العضو، ومن ثم تكون إصابة بعض أجزاء الجسم أو سلامتها وفقاً على الآلهة، وهكذا كان الإنسان صورة مصغرة للكون<sup>(١٠)</sup>، ومن هنا فقط أسقط الإنسان تصويره للخير والشر على جسم الإنسان باعتباره العالم الصغير Micro Cosmos الذى يقابل الكون الكبير<sup>(١١)</sup>. وقد أخذ إخوان الصفا بعد ذلك بفكرة وحدة الكون، فسوروا الإنسان على هيئة (عالم صغير)<sup>(١٢)</sup>.

والتماثل أو الشخصوس السحرية التي عرفت إبان حضارة مصر القديمة كثيرة، ويمكن لنا أن نختار هنا نماذج منها أكثر انتشاراً أو التصاقاً بالعقيدة المصرية القديمة. من هذه الشخصوس السحرية: عروس القمح، تماثيل الشوابي، تماثيل الطلح المعروف بفتح الفم، ثم أنشوطة إيزيس وعلامة عنق باعتبارهما تشخيصاً رمزياً، وأخيراً تماثيل الكفوف من حيث إنها نماذج للتشخيص الجزئى. وسنتناول هذه الشخصوس السحرية بشئ من الإيضاح على النحو التالى:

### عروس القمح

عرفت عروس القمح (شكل ٧) في مصر القديمة باعتبارها رمزاً لذلك المعبود المصري القديم الذى تتدله الأساطير والمسمى (أوزيريس)، وكان يمثل على هيئة حزمة من القمح كأنه أحد آلهة الزراعة. والتقليد الذى كان شائعاً في ذلك الوقت هو أن هذا الإله كان يموت سنوياً وتقام له طقوس الدفن، حيث يبقى في كمن فترة من الزمن، ثم ما يلبث أن ترتد إليه الحياة فيبعث من جديد. وقيل بعثه كانت تصنع له شخصوس أو تماثيل صغيرة من الطمي على هيئته، حيث يخرس بها بعض الحبوب كالقمح والفول والعدس. وكان التماثيل يكفن ويؤلف في موكب عظيم يمثل (قيامه أوزيريس)، يحمل فيه التماثيل في وضع رأسى رمزاً لعملية إنبات البذور، حيث يعم الزخام<sup>(١٣)</sup>. وتعود هذه الطقوس إلى اعتقاد المصريين



(المجيب) (١٧)، وقد ظهرت التماثيل المجدبة أول ما ظهرت في الدولة الفرعونية الوسطى وقد صنعت هذه التماثيل من عدة خامات منها الحجر أو الخشب أو الخزف أو الفايانس، وكان يوضع في قبر كل متوفى واحد منها. وفي الدولة الحديثة كانت توضع بالمئات، ووجد منها ما يصل إلى ٧٠٠ تمثال في قبر واحد، وفي هذه الحالة لم تعتبر نائبة عن المتوفى، بل خدماً وعبيداً للقيام على خدمة المتوفى عند بعثه، فهي تمثل حاشية له. وكان كل شخص يحصل على عدد من هذه التماثيل تبعاً لمكانته وموارده.

### طقس فتح الفم

من خلال هذا الطقس، كان الشخص الذي يعيش في الحياة الآخرة يتمتع بقدرة كاملة على استعمال فمه ليشرّب ويأكل ويرشد الناس والأشياء. وكانوا يقومون بهذا الطقس السحري على التماثيل، فتمثال أحد الأشخاص تدب فيه الحياة عدد ذكر اسمه، وذلك بعد أن يمر باحتفال سحري يعرف بـ (فتح الفم - Opening of The Mouth) الذي يشير إلى معرفة المصريين القدماء (بالمسح المحاكى). وقد ابتكروا لهذا النوع من التماثيل رمزاً مقدساً، فمزجوا النظرة الميثولوجية عن الكون بالعركة السحرية للقوى التي أعطته الحياة. فكانت التماثيل تصبح من الأحياء إذا ما تلا لكانهن الصيغة المناسبة وقام بالمركات اللازمة لطقس السحري. وكان اسم المتوفى على التمثال يكفي لكي يمنحه الحياة الأبدية حتى إذا لم يكن التماثل قد أخرج ملامح الوجه بدقة، ومن المنطقي أن يصنع التماثل - للشخص المقصود أن يعيش إلى الأبد - من خامه صلبة يضمن لها أن تعيش إلى الأبد.

وطقس فتح الفم الذي كان منتشرًا منذ عهد الأسرة الفرعونية الأولى، يبدو أنه في عهد ما قبل الأسرات، وكانت له عدة مراسم طقسية، كانت تتضمن أن يفمر تمثال المتوفى بألم المقدس ثم يبخّر، ويقدم له كرات ملح الطنرون. بعد ذلك تجس أعين التماثل وأنه وأذنيه بأداة نحاسية وأدرات أخرى كلها ذات صفات سحرية من بينها عصا علي هيئة رأس كبش يعرف بعضاً (بالمسح الأعظم)، حيث يستعان بوسايلها على فتح فم المتوفى. وهذه الطقوس يقصد بها لنقل الأثر السحري للمتوفى نفسه، حيث يتمكن من الاشتراك في الطقوس بفتح فمه (١٨)، ليأكل ويشرب ويرشد الناس. وكانوا يقومون بهذا الطقس على التماثيل والمومياءات في (حجرات الذهب)، أي قاعات اللحاتين ومعامل المحنطين، ثم يعيدون الطقس نفسه على الميت فوق نعشه، وعلى تماثيل

القدماء في الأسطورة التي قتل فيها (ست) أخاه (أوزيريس)، وأن أوزيريس لابد عائد إلى الحياة من جديد، وأنه عندما يمرد إليها سيهبها الخضرة والجمال. فهو (روح القمر)، (معطي الحياة) (١٩). والذات أن هذا التقليد عرف في الدول الفرعونية القديمة، ثم تطور شكل العروس بعد ذلك إلى الصورة التي نراها على جدران العديد من مقابر الأشراف بالأقصر، والتي تعود إلى الأسرة الثامنة عشرة، وهي الأكثر قرباً من شكل عروس القمح التي لازالت تحفظ بوجودها حتى وقتنا هذا. وتبعاً للتقليد القديم، كانت توضع العروس على أرض التذرية في الوقت الذي يقوم فيه العمال بعملهم في العقل، وكان يرافقها قربان يتألف من بعض الأشياء مثل إناء به ماء وصحن بها كعك (٢٠).

وعروس القمح تستخدم اليوم للتعين بها كفال حسن و Good Omen. ولا يزال من عادة أهل الريف في مصر أن يذهب أحدهم إلى العقل ويخار بعض سنايل القمح من بشارت الحصول الجيد، ثم يقوم بعملها على الهيئة المعروفة لدينا الآن، وتوضع على أكرام الحصول بعد جمعه للتخاؤل بحفظ الحصول وضمان وفرته للموسم القادم ويستخلص البعض المذوب من العروس القديمة ويخلطها بالحبيب الحديثة للغرض ذاته (٢١). وتعلق العروس على مداخل البيوت الريفية وفي الأحياء الشعبية وفي الحجرات وعلى مداخل المتاجر، حيث تترك العروس القديمة معلقة تتساقط سنايلها حتى يحل محصول العام التالي، فتوضع بجوارها العروس المصنوعة من السنايل الحديثة.

### تماثيل الشوابتي

استخدم المصري القديم نوعاً من التماثل السحرية على هيئة تماثيل صغيرة يسمى كل منها شوابتي Shabti أو الشجيب، كانت توضع داخل تابوت المتوفى، وقد نقش عليها نصوص سحرية، وتصف الفقرة السادسة من كتاب الموتى الفرض من هذه التماثيل، يقول النص: «أيها التماثل المجدب، إذا طلب فلان لأعمال المسخرة في الحياة الأخرى، قل أنا هاء، حيث كان يعتقد بأن التماثل يقوم بهذه الأعمال نيابة عن المتوفى. وعندما يستدعى المتوفى ليقوم حدوده في العقول الساموية، أمكنه أن ينادي المجدب ليقيم بهذا العمل بدلاً منه. وتمتيز هذه التماثيل بالوقار والجاذبية، وتخطو القدم اليسرى إلى الأمام.

وأما أصل الأسم شوابتي Shabti فغير معروف، واستعاض عنه المصريون باللفظ أو شابتي Shabti ومعناها الحرفي

## شخص سحرية من حضارة ما بين النهرين

يبدو أن الكثير مما رأيناه في مصر القديمة من شعائر ومطقوس سحرية تقوم على شخص سحرية مثل الدمى والتماثيل، كان يقابله مطقوس مشابهة في حضارة ما بين النهرين وما جاورها في جزيرة العرب، ففي حضارة سومر كانت بعض التماثيل توضع كبديل للمابد نفسه في معبد الآلهة التي يسعى إلى تكريمها. وتدل اللقوش الموجودة على بعضها أن للفرض من هذه التماثيل العمل على إطالة حياة من مثله، إلى جانب طلب للصون من الآلهة<sup>(٢٠)</sup>. وللتماثيل بهذا كان بديلاً سحرياً لصاحبه، يكتب من بعده حياة مستقلة. وهذه الحياة المستقلة التي يكتسبها التماثيل البديل كانت تتأني عن طريق شعائر فتح الغم التي رأيناها في مصر القديمة، وكانت التماثيل تمر بطقوس معقدة وبالعلة السرية حتى تتحول للمادة الجامدة للتماثيل إلى وعاء يستقبل الحضرة الإلهية، حيث كان يعتقد أن الإله ينفخ شيئاً من روحه في التماثيل، فيتحول من جسم جامد إلى هيكل حي، ومن هنا كانت هذه التماثيل توهب للحياة، وتفتح عيونها وأفواهها حتى تتمكن من الرؤية ومن تداول الطعام أثناء الويلمة المرتبطة بالشمائر<sup>(٢١)</sup>.

وفي الحضارة البابلية، كانت طرارها الطبيعية ينظر إليها على أن لها من الحياة والقدرة والإرادة ما للإنسان، ويذكر ثروت عكاشة مثلاً ذلك حين خاطب البابلي الدار فتخيلها شخصاً حياً قادراً على البطش والانتقام<sup>(٢٢)</sup> فقال: أيتها الشعلة الساطعة المستطرمة بين يديك ظلامتى، وهأنذا انتظر قضاءك فلتلتفت أئمة لهيبك على كل من سحرني رجلاً كان أو امرأة.

وقد عرفت في ذلك العصر تعويذة تسمى (الاحترق) أو (الالتهاب)، وذلك أن صورة الساحر كان يلقى بها في النار، وكان الصراع والحمى والروماتيزم تعتبر كائنات حية حقيقية<sup>(٢٣)</sup>. وفي الاحتفالات الفاصلة لمعبد (مردوك)، والتي كانت تقام بعد غروب الشمس بثلاث ساعات، كان يستدعى ثلاثة من الصناع وأحد الساجدين إلى المعبد ليصعدوا تماثيلين صغيرين ارتفاع كل منهما ثلاثة أصابع، كان أحدهما يصنع من خشب الأرز ويقبض بيسراه على ثعبان، وأما الآخر فكان يصنع من خشب الأثل (الطرفاء) ويمسك عقرباً. وكانت تلك التماثيل تكتزين بالذهب والأحجار الكريمة، وترتدى ثوباً أحمر وتجرّم بمسح النخيل، وكانت الطقوس تتطلب أن يقطع رؤوسها سياف ويقتف بها إلى الموقد. ومن اللحظة التي يبدأ العمال في صنعها حتى ساعة احتراقها، كان يقدم للتماثيل خير

خشبي مطلي باللون الأسود يوم الجنائز. وكان هناك أكثر من مائة مطقس سحرى لإعادة الحياة كالتهيير والتبخير والدمان بالزيت عدة مرات، ولبس الوجه بألّة من الصوان ذات شعبة عند أحد طرفيها ويقدم. وكانوا يذبحون ثوراً ويرفعون ساقه الأمامية اليمنى (حيث تكمن قوته البذنية) نحو التماثيل، وقد سعى المصريون القدماء إلى صناعة عقود من الذهب أو البرونز أو الحجر أو الزجاج أو الفياض، وذلك على هيئة الشخص السحيط، لتوضع في لفافات التحنيط.

## أنشودة إيزيس

استخدمت أنشودة إيزيس Gird of Isis، كتميمة سحرية، وهي حزام أو مطقة أو مشد للمرأة، على شكل صليب له رأس وذراعان منحنيان إلى أسفل (شكل ١٨ أ، ب، ج، د)، كانت ترمز للحماية والوقاية لمن يرتديها وأشكالها تكاد تشير إلى الشكل آدمي، والقليل منها يشير إلى الطيور، وقد عثر على نموذج فريد لهذه الأنشودة يؤكد أصلها آدمي، وذلك في مقابر الأسرتين ١٣، ١٢ بالأقصر. ومن شكل التيممة يمكن اعتبارها تشخيصاً رمزياً مثلها في ذلك علامة (عنق) التي ستحدث عنها بعد قليل، ووجدت تيممة أنشودة إيزيس وحدها، أو مقترنة في بعض الأحيان مع تيممة أخرى على هيئة (عمود جد) Ted of Osiris، ويرمز إلى اللسوخ واللبات، وهو على شكل حزمة مربوطة<sup>(١٩)</sup>.

## علامة عنق

استخدمت علامة عنق Ankh (شكل ٩) كتميمة منذ العهد الفرصونية حتى وقتنا الحاضر، وترمز إلى الحياة أو مفتاح الحياة، ولها عدة أشكال، وانتشرت في اللغون القطبية نظراً لتشابه شكلها العام مع شكل الصليب، ويمكن اعتبار هذه العلامة تشخيصاً رمزياً للشكل آدمي.

## تأمام الكفوف

ومن التماائم السحرية التي تعد تشخيصاً جزئياً للشكل آدمي تأمام الكفوف، وقد تعددت أشكالها وأحجامها واختلفت أوضاع الأصابع فيها. وظل (الكف) يرمز على الدوام للحماية ودفع الأذى ومنع الحمد والعين، وهو المعتقد الذي استمر حتى الآن عند الشعبين في مصر وغيرها من بلدان المشرق والمغرب حيث يسميه المغاربة (يد فاطمة)، نسبة إلى فاطمة الزهراء، كنوع من التدين والتفاؤل والاستعانة برموز الأولياء وآل البيت.

القطع المتبقية من موائد الأصنحيات. فكان الصائغ يعطى صدر نعجة، ونحات الخشب للفخذ، والسااج الصلوع<sup>(٢٤)</sup>.

وبصفة عامة، كان لأهل بابل من نبط وكلدانيين وسريان العديد من المؤلفات السحرية، ولم تترجم من هذه المؤلفات إلا التاليل النادر مثل كتاب (الفلاحة النبطية)، وكان هذا الكتاب أساساً للسحر الذى مارسه الناس ويقتلوا فيه. وتلت هذا المصنف فيما بعد مؤلفات أخرى أطلق على بعضها (مصاحف الكواكب السبعة)، كتاب (طلمع الهندى). ثم جاء محمد بن مسلمة بن أحمد الجعيرى - إمام أهل الأندلس - فخلص جميع تلك الكتب، وذهبها وجمع طرفها فى كتاب أسماء (غاية الحكيم)<sup>(٢٥)</sup>.

### الشخص السحرية عند الصابئة

وفى مدينة حران وضواحيها بشمال سورية، كان يعيش قوم يمدون الكواكب يعرفون بالصابئة لتسب لهم ألوان من العلوم السرية الخاصة بـ (الصفات السحرية) للنباتات والأحجار والمعادن، وكان الصابئة قد اشتهروا بالكثير من أفكار الفلسفة اليونانية، ولا سيما المحدث منها<sup>(٢٦)</sup>. وقوم من الصابئة سكنوا العراق، ولهم رسوم سحرية متميزة تشبه فى شكلها العام رجال الفصحاء. ويعتقد الصابئة أن هناك عوالم أخرى يعيش فيها بشر، وهى عوالم أكثر طهارة من عالمنا، وأن البشر هناك يختلفون عنا كثيراً، ومن هذا كان اعتقادهم بأن الرب نقل بذات آدم من هذا العالم (الأرض)، وجلب زوجات من عالم آخر لأزواج آدم<sup>(٢٧)</sup> (انظر رسومهم السحرية، الأشكال من ١٠ إلى ١٤).

### الشخص السحرية فى الجزيرة العربية

وكان السمر عن طريق الدمى معروف فى الجزيرة العربية قبل الإسلام وبعده، مارسه اليهود وغيرهم، وفى الحديث الموصّل بإسناد صحيح لـ أنبيد بن الأعصم - وهو أحد المناقذين وحليف اليهود - قام ومن معه من النساء، بعمل السمر للرسول (ص) ودفنه تحت راعونة البئر (والراعونة هى الحجر الذى يقف عليه السابق). وكان ذلك بأن حصل لبيد ومن معه على شعر من مشط رأس الرسول (ص)، وعدة أسنان من مشطه، عن طريق غلام من اليهود كان يخدمه، وتقول بعض الروايات إن السمر كان به تمثال من الشمع قصد به الرسول (ص)، وكان بالتمثال إبر مفروزة ويتر به إحدى عشرة عقدة... وتقول الروايات إن جبريل عليه السلام نزل بالمعزنيين، وهما إحدى عشرة آية، فكان كلما قرأ الرسول آية

انحلت عقدة، وكلما نزع إبرة صاحبها ألم يجد بعده راحة، حتى قام كأنه نشط من عقال، واتفق أن هذا السمر تسلط على جسمه وظواهر جوارحه لا على تمييزه ومعتقدة فكان مرضاً من الأمراض<sup>(٢٨)</sup>.

### الدمى السحرية عند الرومان

وعرف الرومان السحر عن طريق الدمى، وكانوا يعتبرونه الوسيلة المنطقية للمخلص من الأعداء أو إلحاق الأذى بهم، وكانت طريقتهم فى ذلك تشكيل التماثيل على صور أعدائهم من الشجع أو الرصاص أو الطين، ثم يلغون بها فى النار أو يحطمونها وهم يلغون عليها العزائم والأقسام السحرية التى تتضمن اللعنة عليهم. وكانت عادتهم متى أرادوا إلحاق الأذى بالعدو - كأن يراد قتل أو غيره مثلاً - تلقأ عين التمثال أو الدمى، وإذا أريد إحداث ألم بأعدائه، يخرس دبور فى هذا الموضع من التمثال. أما إذا كان الهدف موته، فيكون بإحداث فجوة طويلة فى التمثال من الرأس إلى أخمص القدم. ومن الطيبى أن يكون للخزاف دور فى تصوير الأشخاص فى تماثيل ليستفاد منها فى أغراض السحر<sup>(٢٩)</sup>. وقد ظهرت فى روما تماثيل للعرايين والسحرة. فكان الحكام يهيمون بالطوائف التى يقيم بتفسيرها طائفة من العرايين، وكان للعرايف رضى خاص، ويحمل العصا المقدسة (lituus) فى يده<sup>(٣٠)</sup> (انظر شكل ١٥).

وقد عرفت فى المصر الرومانى فى مصر دى من الطين المصروق أطلق عليها عرائس التلجرا، نمبة إلى بلدة تلجرا بإحدى المقاطعات اليونانية. وتوجد مجموعة كبيرة من هذه الدمى بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية، وبعض هذه الدمى كان يوضع بالمنزل لجلب المحبة ولإرضاء الآلهة، ومنها أنواع كانت توضع فى القبر مع المتوفى لتكون مؤنسة له<sup>(٣١)</sup>.

### الدمى السحرية عند بعض الشعوب القديمة

فى الصين القديمة - وبخاصة فى عصر شانج - انتشرت عادة دفن الأتباع من الخدم والأقارب مع المتوفى، وظهرت التماثيل المعروفة باسم (هانيرا) - المصنوعة من عجينة الصلصال والبرمل، المفرغة والمحرقة فى النار - لترحم هؤلاء الأتباع من اللعن أحياء مع سيدهم المتوفى. أما فى الهند القديمة فقد عرفت أنواع من التماثيل الصغيرة (التعام)، لوقاية الحقول وقطعان الماشية من الإصابة بالسم، وكان الناس يقبلون على اقتنائها لتعلق فى الحقول للتبرك بها والاستبشار بوفرة المحصول والحفاظ عليه من الآفات ومنع

الحصم<sup>(٣٣)</sup>. وكان من عادة الهنود ارتداء تماثيل ترمز إلى العلاقة الجنسية، يلصقونها على الذراع أو حول العنق، وهم يطلقون عليها (لجبا) أو (يوني)، وهي تصور عضوي التناسل عند الرجل والمرأة. وحتى وقت قريب كان السائر في مسالك الهند يصادف آثاراً لهذه الطقوس الدينية التي ترتبط بالعلاقة الجنسية في شكل أحجار (الليجا أو اليوني) معلقة في عرض الطريق، وكان لهذه العبادة معابدها واحتفالاتها التي تتضمن طقوساً بسيطة ملتزمة بحدود الاحتشام، كما كانت التماثيل السحرية يستخدمها الطبيب الهندي القديم لعلاج الأمراض التي كان يعتقد أن أسبابها اضطراب أحد العناصر الأربعة (الهواء - الماء - البلمغ - الدم)<sup>(٣٤)</sup>.

وعرف هنود أمريكا السحر بإذابة شلال الشمع في النار إذا أرادوا موت صاحبه، وبعضهم كان يصنع دمية من القش ثم تحرق في النار لتحقيق الغرض نفسه<sup>(٣٥)</sup>. وكان هودو بيرو يحرقون الناس ممثلين في دماهم ويلقون على هذه العملية (إحراق الزرع). وفي المكسيك القديمة، كان يصنع تماثيل للإله من الفلال والمحبوب والخضر، حيث يسجن المسخوط بدماء آدمية لبعض الصبية يضحى بهم لهذه الغاية، ثم يؤكل التمثال في احتفالاتهم بصفته بديلاً لأكل الإله نفسه. والكثير من هذه الاحتفالات المعنانية وجدت بكثرة عند القبائل البدائية، وكانت العادة المحيطة أن يصوم الناس فترة قبل أكل (التمثال المقدس)، وكانت مهمة الكاهن تلاوة بعض الأقسام السحرية التي يعتقد بأنها تعمل على تحويل التمثال المأكول إلى إله حقيقي<sup>(٣٦)</sup>.

وفي إسرائيل، عرفت ألواح خشبية مسطحة كانت تصنع بعد الولادة مباشرة، وهي بمثابة تشخيص رمزي أو تحريدي لروح المرأة أو الرجل، وكان لكل مواطن روحه الخشبية التي تعرف باسم جورنجا Guringa. ويجمع الأحياء هذه الألواح من أوائل أجدادهم حتى آخر موطنهم ويلقونها في مكان أمين<sup>(٣٧)</sup>، وجرت العادة عند القبائل المسيحية الاحتفاظ بتماثيل يقوم بصنعها ساحر القبيلة. وفي كل كوخ تقدم القرايين تلك التماثيل، ولا سيما بعد عودة الصيادين من جولاتهم. وهذه التماثيل تحفظ عادة في أكوامهم داخل أدراج أو خزائن خاصة، ولا تخرج وتقدم لها القرايين إلا في مناسبات خاصة<sup>(٣٨)</sup>، حيث يشيع تقليد دهنها بدماء أو دهن الحيوانات التي تصاد.

وفي سومطرة - كبرى مدن أندونيسيا - عرف نوع من «السحر التمثيلي»، وهو أن يقوم الإنسان بأداء أشباه الأعمال التي

يريد أن تحدث له لتيسير عملية الولادة أو لمساعدة المرأة الماقر على الحمل، فكانت عشائر (الباتاك) هناك تصنع دمية خشبية تمثل طفلاً، وتقدم المرأة التي تريد أن تصبح أما بوضع هذه الدمية في حجرها معتقدة بأن ذلك سيؤدي إلى أن تحمّل<sup>(٣٩)</sup>. وفي أرخبيل بابار (وهي مجموعة جزر بحر إيجيه)، تصنع المرأة عروساً من قطن أحمر إذا أرادت أن تحمّل، ومن ثم تقوم بإرضاعها وهي تثلث قسماً سحرياً، ثم تبعث إلى القرية بمن يشيع بأنها حملت، والسحر التمثيلي كان أول الطرائق التي حاول عن طريقها الإنسان الحصول على مساعدة الأرواح، فقد كان الساحر إذا أراد أن يخفف آلام امرأة في حالة وضع، يقوم هو نفسه بمركات الوضع على سبيل التمثيل، فيقوم بدرجة حجر على بطنه ثم يسقطه على الأرض، أملاً أن يقلده الجنين المستعصى فسهل ولادته<sup>(٤٠)</sup>. والمجر هذا بمثابة تشخيص رمزي لشخص الجنين.

وفي المصور الوسطى في أوربا، كانت الدمية الممثلة للشخص المرغوب في موته تشق، وحتى وقت قريب في سوريا كانوا يصنعون دمية من الشمع ويلقون عليها بقسامات وتمايذ سحرية، ثم يأخذونها بإبرة في موضع القلب، أو يغرسون الدبابوس لإحداث الضرر أو الموت لصاحب الدمية<sup>(٤١)</sup>. وهذا التقليد يفتقر في عدد من البلدان العربية في الشرق والغرب. وقد اعتاد الفجر<sup>(٤٢)</sup> ممارسة السحر الأسود الذي يتضمن الرقى الشريرة بهدف أن يتألم الأعداء أو يموتوا أو تموت مواشيهم، ولديهم قائمة طويلة من هذه الرقى، أما أدرايتهم فهي نفسها الدمي التي تصنع من الشمع، وتؤخذ بالإبر في مواضع معينة، وتتضمن الممارسة قطعة ملابس وظفر أو شعرة من الضحية.

### الشخص السحري عند القبائل الإفريقية

تكثر في ريوغ إفريقيا السوداء فكرة وجود أشياء مادية تتمتع بقوة سحرية، وقد كتب هلمهير Himmelheber يقول: «إننا كان لدى أي فرد أية متاعب فهو ينجح إلى ساحر القرية طالباً للصيحة، وهذا الأخير... قد يصمعه بالذهاب إلى أحد الفنانين ليحصل منه على شيء سحري A Fetish، والفيتيش هو دمية أو تمثال. والملاحظ أن عملية التعيين هي التي تجعل من التمثال شيئاً له فعالية أو قوى سحرية. وبماً للفلسفة الإفريقية، فإن الكلمة أو (النامو Nommo) بما لها من قوة وتركيبية سحرية هي التي تخلق الصورة أو التمثال، وتسمى هذه العملية Designation of The Image أي «تعيين الصورة». فشكل التمثال ليس هو الأساس في التعيين، وإنما

وفى الأصقاع الممتدة من شرق إفريقيا إلى غينيا الجديدة عرفت أداة خشبية سحرية عليها رسوم تشخيصية (الشكلان ١٦، ١٧) . والمادة المتبعة أن يطاح بها فتدور حول الرأس، ومن ثم تحدث صوتاً سحرياً متميزاً، والجدير بالذكر أن مثل هذه المديبات الخشبية ظهرت في مناطق كثيرة من العالم .

### الشخص الورقية

تعد للشخص الورقية السماعة عادة بـ (العرائس) من أكثر الأشكال المستخدمة في السحر شيوعاً لتحقيق أغراض معينة، وذلك لسهولة الحصول على المادة الخام وهي الورق، وقد يشترط أن تكون الورقة ذات لون معين .. حمراء مثلاً، وهذا يتوقف على الغرض المراد تحقيقه بأعمال السحر . والشخص الورقية قد تكون بدون كتابات خاصة بمداد معين على أحد وجهي الورقة أو على كلا الوجهين معاً، وتكون الكتابة في مواضع خاصة تحدداه المصنفات بدقة، وللشخص السحرية قد تكون مجرد حروف أو أرقام لها عندهم دلالات أو قوى خاصة، أو تكون كتابات متحركة كالعزائم والرقى أو بعض أسماء (الخدك) من الروحية، ونرى في بعض الممارسات أن الصورة ترسم على الورقة بمداد من نوع خاص، أو تقص كما هو وارد في معظم الممارسات السحرية .

### شخص ورقية لإبطال العين الحاسدة

تستخدم للشخص الورقية في ممارسات السحر الشعبي لإبطال مفعول العين، وبخاصة للطفل . فتقص عروسة ورقية (شكل ١٨) وتأتى الأم أو إحدى السيدات بدهون أو إبرة غشيمة، وتذكر أسماء كل من رأى الطفل، وهي تقوم بتخريم الورقة قائلا :عين فلان وعينه الثانية، عين فلانة وعينها الثانية...، وبعد ذكر كل الأسماء تحرق العروس الورقية وهي تدعو الطفل للنظر إليها وهي تحترق، وياحترقها تماماً تتناول الأم قطعة من الشب وتكذب بها جبهة الطفل ثم تضعها في النار، حيث يطلب من الطفل أن يخطو فوقها سبع مرات (١٩)، وبعد إحراق الشبة تخريمها الأم وتطامها بقدميها . وتمثل المصنفات السحرية بالعديد من الرقى التي تصاحب هذا الطقس .

### شخص ورقية للمحبة

من الممارسات السحرية التي يراد منها محبة شخص معين، باب يعرف بـ (أسماء خدك القمر) . وتبدأ الممارسة بكتابة العزائم الخاصة بهذا الباب على عروس من الورق، وتكون الكتابة على الرأس واليدين والرجلين والمصدر والقلب،

الكلمة بما لها من قوى سحرية . وعملية التعيين التي يقوم بها النحات الإفريقي تتم بأن يقول للتماثيل واحداً بعد الآخر، أنت كذا (ملك أو جد...) . وكما منحها القوة السحرية عن طريق الكلمة، فهو يستطيع أن يجرداها من هذه القوة حين يقول لها إنك لا تعدين شيئاً، وتقول حكمة كهنة اليوروبا أن التسمية عملية خلق<sup>(٢٠)</sup> . وليس من الضروري أن تكون الشخص المصعد للسحر - من أية خامة كانت - مطابقة في شكلها لأصحابها الحقيقيين . فبمجرد أن يولبها الساحر أو الفنان لشخص ما فإنها تكون بديلاً كاملاً لهذا الشخص . فإذا كان الموضوع المطلوب له التمثال أو الصورة هو مرض، فإن ساحر القرية يتحدث بقوة (الدرم) - أى الكلمة الخاصة به - إلى المريض من خلال الصورة، وهكذا يكون قريباً منه، والصورة تكون هي الدرام الفعالة بعد خلق فعاليتها عن طريق الكلمة . انشى السحري The Fetish يطلب عادة لمناسبة خاصة، فإذا ما ثبتت فعاليتها في إحدى الحالات، فإن المرء يستعين به في مناسبات أخرى، مثل شفاء أحد الأمراض .

وعرفت في غانا الاكوابا Akwaba، وهي عرائس أو شخص خشبية لها أغراض متعددة<sup>(٢١)</sup>، بعضها يستخدم بوصفه رمزاً للحصانة، فيصنعها الزوج لزوجته العاقر، تعملها الزوجة وتلاعبها نهاراً وتنام معها بالليل، وتلدوم الزوجة على ذلك حتى ترزق بطفل، فإذا لم تحصل عليه تدفن معها هذه الدمية عند مماتها للاعتقاد بأن ذلك يعذر الروح بالأل تعود للحياة مرة أخرى دون طفل . وقد تصنع الاكوابا عند فقد صبي أو فداء، فالاعتقاد الذي كان سائداً أن الأرواح الشريرة من أتباع الشيطان الأكبر المسمى Ssanbonam هي التي اختلقت الفتاة أو الصبي . وفى العادة، كانت توضع هذه الاكوابا على حافة غاية مع بعض العملات والبيض المطبوخ، ويترك هناك طوال فترة غياب الطفل للاعتقاد بأن الأرواح الشريرة من أتباع الشيطان الأكبر ستأتى لتأكل الطعام، ومن ثم تأخذ الطفل الخشبي، (الأكوابا) تاركة الطفل الحقيقي حتى لا يقاسمها الطعام، وبهذا يعود الطفل إلى أهله .

وكان من عادة قبائل Zanti Zuni الإفريقية، أن تحتفظ المرأة التي يتأخر إجابها بعراس من الخرز للاعتقاد بقدرتها على الإنجاب، وتستخدم الأم التي يرموت طفلها عقب الولادة العرائس نفسها لجلب الحظ الحسن، فإن كان المولود أنثى أعطتها الأم لابتنتها لتلعب بها ولتفاول بها وتحفظ البيت بها لحين زواجها، وقد توجه العروسة أو نساء لسيده أخرى لجلب الحظ لها، وفى حالة فقدان العروسة، فإن ذلك يعد ذلير شرم .

## شخص وريقة لإحضار الأشخاص

نصف وينفريد بلاكمان<sup>(٥٥)</sup> ممارسة ساحر قيطي أجراها لى يحضر شخصاً من مسافة بعيدة، فقام بقص ورقة على هيئة رجل أو امرأة - مع أنه يقتصر أن يختلف الشكل حسب كل جنس، إلا أن هذه القاعدة لا تترامى دائماً - فالشكل يمثل كلا الجنسين على السواء - وبعد كتابة تعاويذ خاصة على الشكل الورقى، علق عند نقطة التقاء أربعة فروع من شجر الرمان، قام الساحر بغرسها فى الأرض وربط أطرافها العلوية مما يقطع من خيط أحمر من الحرير، ووضع أسفله البخور المحترق، ومن ثم تنطق التعوذة: «أيها الملك طارش، أيها الملك قاسورا، أيها الملك زبا صاحب الأربعة رؤوس...»، وطلب منهم إحضار الشخص المطلوب، وذكر أحد الرؤا لـ «وينفريد بلاكمان»، أن أحد السحرة استطاع جذب إحدى النساء من قرية تبعد ثلاثة أميال، وقد لوحظ أن جلبابها مغطى بالذقيق. وبعد التحرى علم أن المرأة كانت تعد الخبز عندما أحضرت، فكان من الطبيعي أن يكون على ملابسها دقيق!!

## شخص لجلب وتوجيه الروحانية

يلاحظ أن العديد من العلقوس السحرية تقوم على دعوة بعض للروحانية باستخدام الشخصوس الورقية أو رسومها للاستعانة بهم لتحقيق أغراض الممارس أو الطالب، منها دعوة لتسليط اللجان على شخص ما، ويكون ذلك بأن يرش ماء يؤلف من زعفران ومكك ومارورد، بعد أن يعزم عليه ١٢ مرة، ويتضمن التعزيمة بعض الكلمات التى يقال إنها سريانية، مع رسم صورة شعباد(شكل ٢١)، ومن ثم تسليط على الشخص المراد توجيه السحر إليه. وهذا دعوة مشهورة عنهم تعرف بـ(شيشة أبو رياح)<sup>(٥٦)</sup>. وفيها نقص صورة وريقة على اسم (أبو رياح) وتوضع الصورة فى مواجهة الرياح فى الخلاء. ويقت الطالب أمام الصورة الورقية وهو عارى البدن مكشوف العورة.. ثم تنطق عزيمة خاصة عدداً محدداً من المرات، وعلى الطالب أن يحرق الورقة الصورة لأبى رياح، ويدعى أصحاب المصنفات أن أبأ رياح يسلك بيد الطالب بعد أن يحضر بين يديه ويكون متأهباً لتحقيق ما يطلبه الممارس من خلال قسم يذكر فيه «أقسمت عليك يا أبو رياح، يا حامل الكلايب والرماح، يا مقلداً بالسيف وال سلاح، وياسانرا فى البرارى والبطاح، تمجد الله فى السماء والصباح، وعدد المجرى والأرواح... يا صاحب الدرع، افضل لى كل ملوح...»، وفى القسم يحدد الممارس طلبه.

ثم تُنطق المروى من الرجل اليسرى، وتنطق عزيمة خاصة مائة مرة، ثم تضرب العروس ثلاث مرات، ويتم لفها فى قطعة من قماش زرقاء وتوضع تحت حجر ثقيل فى مكان مظلم. وهم يدعون أن المطلوب يأتي للطلاب ولو كان مقيداً بالسلاسل والأغلال...<sup>(٥٧)</sup>. ومن أبواب المحبة ما يكون بغرض الاستعانة (بهااتف) وفيه يقص شخص من الورق على الاسم المراد، ويكتب على رأس الصورة اسمه واسم أمه، ثم يكتب على قلبه (خاتم الغزالى)<sup>(٥٨)</sup>، محاملاً بالمعبارة (قله الحق وله الملك) على امتداد أضلاع الخاتم، ويكون ذلك مصحوباً بعزيمة خاصة<sup>(٥٩)</sup>. ومن الممارسات السحرية واحدة تبدأ بعمل صورة وريقة على اسم ما يعرف عندهم بـ (لشارد ناصور)، ثم تحرق الصورة فى النار مع ثلاثة قسم خاص (شكل ١٩)، وقد تنطق الصورة الورقية على سبية رمان<sup>(٦٠)</sup>. أو تهرى الممارسة السحرية على (أثر) الشخص المراد<sup>(٦١)</sup>، مع وجوب حرق الصورة فى النار.

يرفض الممارسات يكتب فيها على الصورة للورقية كتابات خاصة بحروف مفردة، قد تكون فى مواضع اليد اليمنى واليسرى وعلى الصدر وعلى الرجل اليمنى مع لفخذ وكذلك الرجل اليسرى. وهم يدعون أنه بعد أداء للعزائم فإن الصورة تقوم واقفة! وتكون هذه علامة الإجابة حسب قولهم، على أن يكون البخور لبان ذكر وكسبره<sup>(٦٢)</sup>. ويصف البسوى<sup>(٦٣)</sup> ممارسة للمحبة يكتب فيها على رأس الصورة الورية اسم الشخص المطلوب مع الكلمة (ياخيم)، وعلى اليد اليمنى (نيناغو)، وعلى اليسرى (لوافور)، وفى موضع البطن (لباروث) وعلى الرجل اليمنى (لباروخ) وعلى اليسرى (لناشلف) - ويقال إنها من أسماء القمر بالسريانية - وبعد ثلاثة قسم خاص وبخور المستكى والسودس، يدعى أن المطلوب يحضر بالمحبة.

وقد تشترط الممارسة نوعاً خاصاً من المداد أو الورق، كأن تكون الصورة الورقية من الورق الأحمر، ويكتب عليها العزائم بعدد أحمر، وتُنطق فى سبية رمان حامض بفتلة حمراء<sup>(٦٤)</sup>. ويقال فى ذلك إن الصورة الورية تأخذ فى الدوران - وهى - كما يقولون - علامة التبول، وكل هذه الممارسات يخصص لها وقت معين وطالع معين ذكرت بالتفصيل فى مصنفاتهم. ومن الشخصوس الورية التى يقصد بها جلب المحبة (شكل ٢٠) يشترط إجراء الطقس الخاص بها فى أول ساعة من نهار يوم الاثنين، وترسم على الورقة بمسك وزعفران وماء ورد، وتنطق فى الهراء، ويوضع فى العيدين إبرتان، وتكتب على كتفها عزائم خاصة<sup>(٦٥)</sup>.

ومن أبواب دعوة الروحانية بالشخص الورقية باب يعرف بجلب (طعطم الهندي)؛ وفيه يبدأ الطقس بعمل شخص من ورق ويكتب عليه أسماء القمر (لياخيم - ليلافو - ليافور - ليباروث - ليباروغ - ليباروش - لياشلف) كما جاءت في المصنفات السحرية، وتتلّى عزيمة منها : توكرا يا خدلم هذه الأسماء بطيران عقل فلان في محبة فلان... ثم تعتقد الصورة بخيوط أحمر وتعلق في سبجة رمان أو في مسمار حديد، على أن يرافق الطقس بخور من اللبان الذكر حتى تحرك الصورة الورقية يمينا ويسارا، وهم يدعون أن حركة الصورة دلالة على القبول!

ونذكر المصنفات السحرية باباً يعرف بـ (قسم ماروخ) (٥٨)، وفيه تصور صورة من الورق (شكل ٢٢) تكتب عليها حروف خاصة مع أسماء بعض الروحانية، وقسم يتضمن: ... أحضر ياساروخ يا ابن إيليس الأكبر، بحق صاحب الطول والعرض، وروح الأصنام وعبيدة الديران... أحضر ياساروخ سميماً مطيعاً. الريح العجل الساعة ٤٤ وعد إصرافه تحرق الورقة في مجمره البخور الذي يكون لبان ذكر وجارو. وهذا الطقس يدل على أن بعض القائلين على مصنفات السحر الشعبي يصيهم الضلال وعبادة الديران. وعلى هذا فلعلى الباحث أن يحاط عند قيامه بدراسة هذه المصنفات، وأن يكون قادراً على التفرقة بين أمور قد يكون بعضها كفرة، وبعضها يدخل في نطاق الدجل والشعوذة، والبعض الآخر نتعامل معه على أنه نوع من الطرافة التي ترتبط بالثقافة الشعبية.

وتحدث مصنفات السحر الشعبي (٥٩) عن دعوة يقال إنها لاستحضار (يوناس الحكيم) وهم يقولون إن يوناس هذا هو حكيم البن، يظهر لمن يدعو لتضامن حاجته، ويوصف وصفاً طريفاً، فيقال بأن طولته ثلاثة أشبار، ولباسه مثل عسكر الفرنجة، ويكلم كما لو كان من وراء جدار، وهو جميل في الحسن، لبيب حاذق لا يفتقر عن صاحبه ما دام على العهد. ولدعوته - كما يذكر المصنف - يقوم الممارس برسم صورة شخص في قناع ملطش من نحاس، ثم يملأ الطشت بهاء صاف، ثم يقص صورة شخص من الورق الأحمر، ويكتب عليه أسماء معينة لروحانية، وذلك على الرأس والصدر واليدين والبطن والنخدين، ويطلق الشخص الورقي من رجليه على سبحة رمان حامض بحيث يكون منكساً، وتتلّى العزيمة مع البخور الذي يتضمن الجاوي ولبان الذكر وسفوس وعود

قائلي. ويقال إنه عند الوصول إلى العدد ٢١ من العزيمة يظهر الملك يوناس الحكيم من قلب الطشت على وجهه الماء، ويكلم مجيباً عما يطرأ عليه من أسئلة (الأشكال ٢٤، ٢٥).

ويرد في إحدى المصنفات (٦٠) طريقة لجلب روحانية إنسان. تقوم على رسم دائرة بها حروف روحانية في ورقة، ويدخل الدائرة شعبياد (شكل ٢٦)، على أن تثبت الدائرة بمسامير صغيرة على حائط بالجهة الشرقية، ويطلق البخور من عود ولبان وجاوي. وتقول الوصفة أن يدق في أول حرف مسمار ويقرأ القسم، ثم يدق مسمار في حرف آخر وهكذا... إلى أن يأتي المطلوب في حرف منها فيكون هذا الحرف هو (السر) الذي متى عرف يستخدم لجلبه، وهم يقولون إن هذه الدائرة هي الكثر الأعظم والسر المعلوم، من عرفها ووقف على أسرارها اغتنى بها عن غيرها. ويذكر المصنف ذاته وصفة للتألف بين مختاصمين تكون برسم شعبياد (شكل ٢٧) مزدوج الهيئة، مع بعض الحروف في باطنه، ويملأ القسم للتألف بينهما، ثم يدفن الشعبياد في مكان اجتماعهما، فعلى قولهم إنهما يتحابان ولا يتخاصمان بعد ذلك. وفي مقابل هذه الوصفة، توجد أخرى لها تأثير عكسي، حيث تستخدم لإلقاء العداوة بين الأشرار، وفيها يصور الشعبياد (شكل ٢٨) مزدوج الهيئة في كاغد بمخاد من ماء الكراث، ويكتب اسم أحدهما في الجهة اليمنى ويغرز بها ناب كلب، ثم يكتب اسم الآخر في الجهة اليسرى ويغرز بها ناب قط، مع قسم خاص للتفريق، ويدفن الشعبياد في مكانهما أو محل مرورهما.

### شخص ورقية لتسليط المرض

ومن الشخص الورقية ما كان لتسليط المرض على المريض الآخر أو الظالم، ويبدأ هذا الطقس بعمل شخص من الورق ويكتب به خاتم خاص مع قسم أو عزيمة، ثم يوضع أو يعلق منكساً في منخدة، أو يوضع منكساً في قدر ثم يمد عليه بشمع أو زفت ويحفظ التدر في مكان مظلم. وتصف المصنفات طرقات مختلفة لعله أو شفائه من المرض.

### شخص ورقية لعمل العارض

عرف (العارض) في مصنفات السحر بأنه جنى يمتزج بسبيل الشخص وربما يؤذيه. وهم يدعون احترافه بعض شخص من ورق أبيض (٦١)، ويكتب عليه "اسماء الروحانية مع قسم خاص (انظر شكل ٢٩). ثم تقطع أعضاء الشكل الورقي بحيث تكون الرأس في البداية ثم تحرق فيحترق العارض.

## شخص ورقية للخطف وجلب السارق

ومن الشخص الورقية ما كان لخطف الأغنياء من الأعداء<sup>(٦٢)</sup>، وهم يدهون أن ذلك يتحقق بعمل صورة لنادمة على الورق (شكل ٣٠)، وتوضع الصورة على كرسي مع قسم خاص، فإن الصورة - على قولهم - تطير ثم تأتي ومعهما الخطف الذي وكلت بخطفه. وهم يبيعون ذلك الخطف من الكفار. وفي ممارسة أخرى للخطف، تكتب كتابات خاصة على رأس الشكل الورقي والذراعين والقلب... ويكتب على ظهر الشكل، أجب يا خطف أبو ناب وأخطف لي كذا من فلان والذلي به في حضرتي... مع قسم خاص ينثي ٢١ مرة وأطلاق البخور وهو مبيعة جالة، وهم يدهون أن الشخص الورقي يطير ويغرق السفن ثم يعود بالمطلوب<sup>١٩</sup>

وتستخدم الشخص الورقية في مصنفاتهم، لجلب السارق<sup>(٦٣)</sup>. وهم يصفون ذلك بقص شخصين من الورق، ويكتب على وجه المطلوب ويعلقان في سبية، وتبلى بعض العزائم. ويقال إنه إذا لمس الممارس بشقل عضو من أعضائه فتكون هذه علامة الإجابة، وإلا فإن الممارسة تكرر مرة أخرى وثلاثة إلى تمام ٤٩ مرة على أن يكون البخور لبان ذكر وكزبرة وجماجام ثم حنة (انظر شكل ٣١، ٣٢).

هذه بعض الأمثلة على استخدام الشخص الورقية في السحر الشعبي. وقد تصادف الكثير من هذه الممارسات تجري طقوسها على خامات غير الورق، من هذه الخامات القماش والشمع والطين والشب والكاغد، وعلى أعواد بعض النباتات والخشب والمجر وبعض المعادن على نحو ما سترى.

## شخص على القماش

نجد في هذه الممارسة باباً يقال له (دصرة ميمون الغمامي)<sup>(٦٤)</sup> ومن طقوسه الصوم والترريض، ويعتمد على كتابة وفق نمط خاص على قماش به شخص مجرد وطلاسم تتضمن أسماء بعض الروحية، فيقال إنه في اليوم الموعود ينزل ميمون الغمامي وهر على سماية مثل الليل المظلم حيث يتكشف ويطنع النداعي (شكل ٣٣)، وتبلى أثناء الطقس عزيمة خاصة. ويكون العمل ليلاً فوق السطوح، أو نهاراً في الخلوة.

## شخص من الشمع للمحبة

وتشير المصنفات إلى شخص من الشمع، منها ما يكون لجلب المحبة بعمل شكل المطلوب من الشمع الخام، ثم يقرأ عليه قسم خاص عدداً من المرات ويضمن القسم: أجب يا نامور أنت وأعوانك وخذملك... واذهبوا إلى فلان ويشار

إلى الشكل الشمعي، وقد يحدد المصنف لوناً معيناً من الشمع ونوعاً خاصاً من البخور، وساعة من ساعات اليوم. وفي كل الحالات يجب تعليق الشكل بالقرب من النار.

## شخص من الشمع لاستحضار الروحانية

وشخص الشمع تستخدم لدعوة الروحانية حسب ما تزعم المصنفات، من ذلك ما يعرف بباب (عابلية بنت الأحمر)<sup>(٦٥)</sup>. وهذه الممارسة تتطلب الصيام عن أكل كل ما فيه روح أو خرج منها. وفي الليلة المابعة يصنع شكل لأتني من الشمع ويكتب عليه بعض العزائم، مع تلاوة قسم ٧٠ مرة. وما يقال إن (عابلية) تحضر ومن ثم يمكن معاهدتها، وإن أراد الممارس الزواج منها يقول لها: وأنت نار وأنا تراب، ويأمرها أن تبرد نفسها حتى يمكن الزواج بها؟! وهم يقولون إن الممارس في هذه الحالة لا يجوز له أن يتكلم غيرها من النساء.

## شخص من الشمع والطين للسحر الأسود

ذكرت هوفنريد بلاكمان<sup>(٦٦)</sup> شيوخ استعمال شخص آدمية من الشمع أو الطين في الممارسات السحرية الشعبية في صعيد مصر، فيقوم السحرة بعمل هذه الأشكال ولقاء العزائم عليها. فإذا كان من الشمع يلقى في النار، أما إذا كان من الطين فيلقى في الماء... وعندما تخفى هذه الأشكال في النار أو في الماء فإن الشخص المراد التأثير عليه يموت شيئاً فشيئاً. وما يذكر أن هذا الإجراء المتطرف نادر الحدوث بسبب صعوبة الحصول على ساهر يوافق على القيام به. وتذكر المصنفات أن بول المطلوب قد يستخدم مع التعراب لإحداث الأثر المطلوب من الشخص الطينية.

وقد تستخدم الإبر أو الدبابيس مع الأشكال الشمعية أو الطينية لإحداث نتائج أقل خطورة لمن يفترض أنها مثلمهم، حيث تفرس فيها. وتستخدم أطراف سبغ اللخيل المعادة لتحقيق الغرض نفسه. وحيثما غرست الإبرة أو الدبوس أو طرف السبغة في الشكل، فإن ما يقابل هذا الموضع في جسم صاحبه يصاب بالألم ما بقيت أداة الوخز في الشمع أو الطين.

ونجد في مصنفات السحر الشعبي الكثير من الوصفات التي تستخدم فيها شخص الشمع أو الطين لإحداث الضرر، منها ما يقال إنه لحجيرة الدم من المرأة الغافجة أو الرجل الفاجر<sup>(٦٧)</sup>، وقد تصد الوصفة أن يكون الشمع من خلية نحل خارية، أو وجوب الكتابة على بطن الشخص الشمعي الشيء المراد تحقيقه من الممارسة، وأن يكون ذلك بإبرة من نحاس. وهذه الممارسات مشهورة عند الفجر<sup>(٧٠)</sup>، مصحوبة برقى



شريرة لإلحاق الضرر بالأعداء أو بمواشيهم، ويقوم الفجر برمز التمثال الشمسي في مواضع معينة، وهم يعتقدون في أهمية العدد (٩) عند قيامهم بالوخز، وقد تتضمن المقوس بعض مخلفات الضحية (تظفر أو شمر أو قطعة من ملابسه) .

### شخص من الشحم أو القار للسحر الأسود

وبجانب استخدام الشخص الشمعية والطينية للسحر الأسود، يستخدم أيضاً شحم النخز والقار (الزفت) (٧١) للفرض نفسه، فتشوير إحدى الوصفات إلى ذلك إذا ما أريد تسليط المرض على الغريم، حيث يعمل من هذه المواد شكل على اسم المراد، ويعلق في سببة رمان حامض، وتلى عليه عزيمة خاصة عدداً معيناً من المرات، ثم يغسل الشكل ويكفن ويدفن في قبر، ويذكر المصنف طريقة للتل أو الصفر عنه بأن يخرج الشكل من القبر، ويغير ببخور اليوم (من المعلوم أن لكل يوم من أيام الأسبوع بخور خاص)، وتلى عليه أقسام وعزائم خاصة. وقد يقام الطقس بالقار وحده، ويكتب على الشكل بعض الكتابات التي يقال إنها سريانية، ثم تثبت في الأرض أو على حائط بأرنية مسامير.

### شخص من الشب لإبطال الحسد

يستعمل الشعبيون في مصر الطب لملح أثر الحسد، ويذكر إدوارد لين (٧٢) أنهم يضعون على الحجر - قبيل الغروب - قطعة من الشب بحجم الجزرة، ثم تلى عليها العزائم. ويقال إن الشب عندما ترفع من النار تتخذ شكل الشخص الحاسد، وإبطال مفعول الحسد يؤخذ هذا الشكل ويسحق ويمزج بقليل من الطعاب ويقدم لكتب أسود ليأكله، وقد شاهد لين هذا الطقس يقوم به رجل ظن أن أمراته نظرت إليه نظرة حاسدة، وقد اتخذت قطعة الشب وقتئذ شكلاً يشبه شكل المرأة! ومن الملاحظ (٧٣) عند احتراق الشب أنه يتكون العديد من الفقاعات التي يسميها الشعبيون (عيون) . ويعتقد أن عدد هذه العيون يساوي عدد العيون الحاسدة، وفي بعض الأحيان تقدم الشبة بعد حرقتها إلى عجوز يفترض أنها قادرة على تحديد الحاسد.

### شخص من الكاغد للمحبة والجلب

ويستخدم الكاغد (٧٤) لعمل شخص للمحبة. من ذلك وصفاً (٧٥) يستخدم فيها عظم رميم يسحق ويجهن بلعاب الطائيب. ويصنع منه مسطحاً مريماً، ويكتب عليه (وفق بدوج) بقلم من شجر الدوم، ثم يصغر في قطعة قماش. ويعمل شكل لشخص من كاغد عليه الوفق نفسه وحوله قسم باسم المطلوب واسم أمه، ويلصق الشكل جهة الريح، فعلى قولهم وتحقق

المراد!؟ وتستخدم شخص الكاغد لجلب أو إحضار الغائب (٧٦) بعد كتابة بعض الأسماء التي يقال إنها سريانية، حيث تطوى الصورة مثل العرز وتدفن في دار المطلوب إحضاره... وتقول الوصفة إن الغائب يحضر ولو كان في ساحل البحر المحيط!

### شخص الكاغد لاستحضار الروحانية

في هذا الباب يستخدم المعارس شكل شخص من كاغد يمثل الماراض وذلك عند علاج أحد من عارضة (٧٧). ويستخدم في الطقس بخور مؤلف من صندل وسندروس ومسكى وجاوى، ولبان ذكر وجوزة الطيب وكسبرة ومايعة ساللة، وهم يمحسون في ذلك قسماً خاصاً لهضور الماراض، فإن شرد على الحضور قنطه المعارس - على قولهم - ويكن ذلك بقص الشكل المسابق من يده أو رجله مع تلاوة قسم خاص حتى يثقل، انظر (شكل ٣٤) .

وتذكر المصنفات طقساً لإحضار الروحاني الذي يقال له ناصور (٧٨) . ولتحقيق ذلك في اعتقادهم أن لنفث صورة شخص على كاغد أحمر (راجع شكل ٣٣) في قلبها وفق ثلاثي، وتقول الوصفة بغرز إبرة في الخانة الوسطى للرق، ثم تعلق الصورة في سببة رمان مع إطلاق البخور وتلاوة العزائم، فعلى قولهم يحضر ناصور لإجابة المطلوب، ويقال إن هذه الممارسة تستخدم في الخبير والشر. فإن كان للخبير تعلق الصورة على سببة رمان حلو، وإن كان للشر فإن الصورة تعلق على سببة رمان حامض (٧٩) . فإذا ما أريد جلب أحد فيصور صورة مع تلاوة قسم خاص، فهم يدعون أن المطلوب يأتي ذاهب للعقل، ثم يكتب له القسام الموضح بالشكل ويمسى بالماء، ومن ثم يستخدم الماء بعد ذلك لإفاعة المصاب بأن يرش على وجهه .

### شخص من الأعواد النباتية

زادت المصنفات السحرية في ذكر الخامات التي يصنع منها أو يصور عليها الشخص السحرية، من ذلك ما يكون على قضيب رمان أو سفرجل (راجع شكل ٢٩) مع عزائم خاصة (٨٠) ، وفي هذه الوصفة فإن الصورة تمثل شيطاناً، ويحضن للطقس منرب الأرض بالقضيب، وهذه الممارسة تقع فيما يعرف عندهم بباب (تسويق زحل) .

### شخص من الخشب أو الحجر أو المعدن

يذكر عبد الغنى الشال (٨١) عادة المصريين بتخليق شخص خشبية على أبواب منازلهم للاعتقاد بأنها تقي من

الحسد، فينظر الحاسد إليها ولا ينظر إلى البيت وما فيه من حيرانات. وتستخدم شخوص حجر الككان لغرض مشابه، فقد ذكر أحمد أمين<sup>(٨٢)</sup> وجود هذا التقليد عند المصريين، فكان يصنع من هذا الحجر شكل رجل بيده سيف، وذلك بهدف حراسة الدار، وتكون صناعته في يوم معين وساعة معينة. ويتضمن الطقوس ذبح دجاجة سوداء ليس بها إشارة، حيث يطلى الصم بدماؤها.

وتستخدم شخوص من صفائح للتصدير لأغراض متنوعة منها الجلب<sup>(٨٣)</sup>، ويطلب الطقوس قص شكل من الرصاص في يوم (الأحد)، ويكتب على رأسه وصدره ويديه وظهره ورجليه بعض الأسماء التي يقال إنها أسماء روحانية بالمريرانية ويستخدم في هذا الشخص سببة رمان وأثر المطلب، وقد تورد فتاويل تحت الشكل للغرض ذاته. ويقال إن المطلوب يحضر ولو كان في القيود والسلاسل<sup>١٩</sup> وأما إذا كان الهدف إحداء الضرر<sup>(٨٤)</sup> فيقص شكل من التصدير ويكتب عليه بعض الأسماء، ويوكل الخدام بتسميض المطلوب، على أن يعلق الشكل في موضع به دخان مع إطلاق البخور.

ويذكر عبد الرحمن إسماعيل<sup>(٨٥)</sup> عادة تعليق سمط أو عقد من جملة أحجار مختلفة الألوان مع بعض القطع الفضية والذهبية يعرف بـ (المساخيط). والمساخيط في اصطلاح النساء أناس غضب الله عليهم لذنوب آتوه في غابر الزمان فغير خلقهم. وصاحبة هذا العقد تعزز به كثيرًا للاعتقاد بنفعه للنساء وللعلم وعلاج الرمد ومنافع أخرى.

وتستخدم الشخوص للحساسية في ممارسات السحر الشعبي للاعتقاد بأنها تعمل على تقوية الباء، وتذكر إحدى الوصفات السحرية<sup>(٨٦)</sup> أنه في وقت حلول الزهرة درجة شرفها، ويكون القمر والمريخ مازحين لها، تؤخذ صفيحة نحاس ممددة السبك، ويغسل عليها شمال رجل وامرأة، ويشترط أن يكون النقص في وجود سبعة أشخاص بما فيهم النقص، ثلاثة ذكور وأربعة إناث، ومن طريف الأساطير ما يقال إن شداد بن عاد فعل هذا الطلسم فتكح ألف امرأة وتزوج ألف بكر، وورثه النبي سليمان فتزوج ألف امرأة. ويقال إن هذا الطلسم وقع في يد (بخنصمر) الملك الكافر فهتك به المروض وسبى النساء والبنات.

ومن الشخوص النحاسية<sup>(٨٧)</sup> ما يعتقد أنها تقوى الباء وتصلح للعطف واستمالة النساء، نوع يصنع من النحاس الأصفر بوزن ثلاثة مثاقيل، يصنع منه خاتم في وقت معين، ثم يركب عليه فص من حجر اللازورد الخالص، ويقطع على

القص صورة امرأة جالسة مرخاة الشعر، وعن يمينها امرأة أخرى تنظر إليها وفي ثيابها خضرة أو صفرة، وعليها طوق وأسورة وخلخل. ومن عجب ما يقال عن هذا الخاتم إن دارد الذي قد صنعه، فكان عنده قوة شديدة على النساء حتى أنه تزوج مائة امرأة.

وقبل أن ننهى الحديث عن الأشكال التشخيصية في السحر الشعبي، نعرض مجموعة من هذه الأشكال وردت في كتاب المجريطي المسمى (غاية الحكيم)<sup>(٨٨)</sup>، وهي شخوص ترمز إلى بعض الكواكب. ويذكر المصنف أن لهذه الشخوص دلالات وقوى سحرية حيث يصنع منها طلاس لها - على قولهم - آثار مغمومة متى اتبع في صناعتها ساعة معينة ومطلع مناسب وأقسام خاصة (انظر الأشكال من ٣٥ - ٤١)، وربما كان لنا معها حديث آخر.

### البعد التشكيلي

من خلال عرضنا لنماذج من الشخوص السحرية، يتبين لنا أن لها أهمية تشكيلية بجانب أهميتها الإثنوغرافية والسيكولوجية، فهي لا تلغو من مكان إبداعية، وهي نمط جمالي مستقل له مفرداته التشكيلية والدلالية، وله فضاءاته وممارسته البصرية. وينبغي عند الحكم عليها أن يكون في إطارها العقائدي.

والتعبير التشكيلي هنا لا يسعى إلى النقل الحرفي من الطبيعية، وإنما يحرص على بعده الروحاني وترنيمة الصحرية، فهو يسعى إلى طرح صياغات حمية بالتعامل مع عناصر تنتمي إلى عالم غيبي. والذات المبدعة هنا ذات مسورة أو (مجذوبة) أي مدفوعة بقوى السحر.

والتركيب البنائي للأشكال مع العناصر المرافقة لها، ينشوع من عمل آخر تبعاً لأغراض الطقسية، ومن الصعب هنا تحديد الاتجاه الفني أو البنية الجمالية للأشكال، فهو دائماً يتغير لأنه يعالج كائنات متباينة (أدميين، ملائكة، جان...). فكل منها له صفاته الاستقلالية وطبيعته الذاتية في العالمين المرئي واللامرئي، ونرى بينها تباعداً كبيراً في الأساليب التشكيلية، فهي تقع في مدى واسع بين الواقعية والتجريد، ويظهر فيها ملامح من التعبيرية والتلقائية والسريرية والرمزية وميل إلى الاتجاه الهندسي، وقد يشترك في الرسم الواحد أكثر من أسلوب. وجاءت الشخوص في معظمها تفيض بالعبرة طليقة من للقيود الحرفية، (ساخذة) لها ريج خاص يفوق حدود المكان، وينطلق في اللازمان، وهي لهذا نهجت طريقاً نحو استقلالية التعبير.



(شکل ٩) علامة منخ  
أو مفتاح الحياة

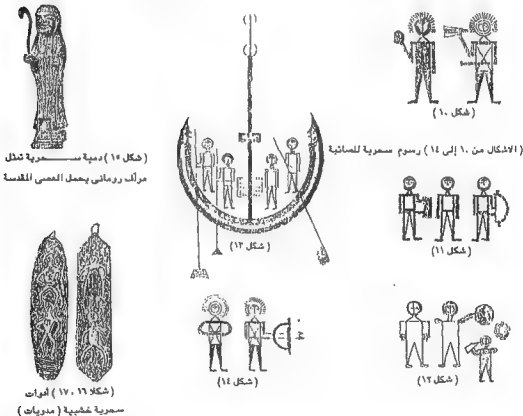
(شکل ٧) عروس الملح

(شکل ٨) ب. ج. د. ع. شوشة ايزيس

(شکل ٢). (شکل ٣)

(شکل ٤). (شکل ٥). (شکل ٦).

(شکل ١١) ب. شكل انثوى مسحورى يعود إلى العصر الممري القديم . عليه غروش لاكتساب الشكل نوع من السم . (الاشكال من ٦ - ١٠) تائم مسحورية على هيئة شقوق بشرية تعود إلى فترة ما قبل الاسرات في مصر



(شکل ١٢) دمبة مسحورية تذل  
مرلك رومانى يحمل العصى المقدسة

(الاشكال من ١٠ إلى ١٤) رسوم مسحورية للمصانبة

(شکل ١٠)

(شکل ١٣)

(شکل ١١)

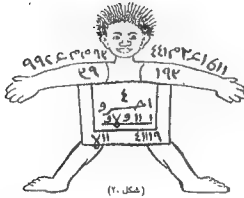
(شکل ١٤)

(شکل ١٢)

(شکل ١٧, ١٦) قوار  
مسحورية خشبية (مدويات)

(شکل ۱۸) مراسم ورقبیه مصریہ

(نقلاً عن ویٹنبرگ و بلا کمان)

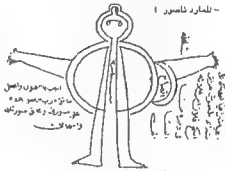


(شکل ۲۰)



(شکل ۱۹) رسم مسحوی

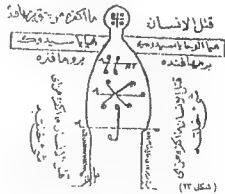
- لغاری نامبر ۱



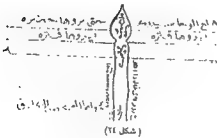
(شکل ۲۱) رسم مسحوی لشعیرا



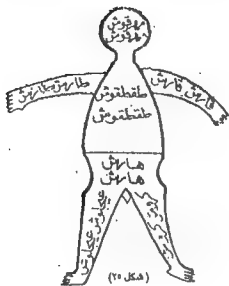
(شکل ۲۲)



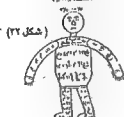
(شکل ۲۳)



(شکل ۲۴)



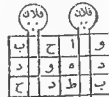
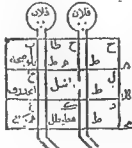
(شكل ٣٠) تشخيص للخطف

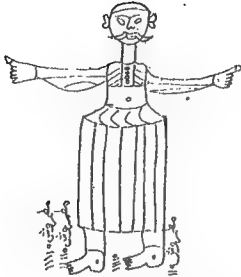


(شكل ٣٣، ٣٢) تشخيص ورجية الجلب السارقي

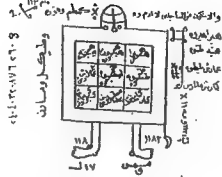


ویداخلها شمبلا





(شكل ٢١) رسم للمعارض على الكاغذ لإستحضار الروحانية



(شكل ٢٢) تشخيص لدعوة ميخون العمامي



(شكل ٢٥)



(شكل ٢٧)



(شكل ٢٦)

(الشكال من ٢٥ - ١١) رسوم سحرية وردت  
في كتاب الجوريجي المعروف بـ (غاية الحكيم) .  
ليتمسك للكواكب يصنع منها خلاصم لها  
مندهم دلات وقوى سحرية



(شكل ١٠)



(شكل ٢٩)



(شكل ٢٨)

ويحاول الممارس عن طريق التشكيل إقامة علاقة بين المامنى والحاضر والمستقبل، وهو يتصور هندسة للكون تسود فيه مملكة أسطورية تحكمها قوانين خارقة للطبيعة، وتسيرها قوى علوية روحانية، وأخرى سفلية شيطانية، ويسمى الممارس من خلال الرسوم السحرية إلى جذب هذه القوى وتوظيفها لصالحه. والممارس - في شئو المعتقد - يدفع بالشخص السحرية للتأثير في الأشياء، مستخدماً بقوى غيبية في بيئة عناصرها من الكوابيس والهولاجس والسمد والفأل السوء والمسن وعالم الملائكة والجان والموتى والقبور والبخور والتعاويذ والأقسام السحرية. والشخص السحرية فيه مودة بصورة تنطوي على مضامين (سرية) أو (كثيفة).

وفي إطار البعد العقائدى، تكون الشفوص السحرية التشكيلية بمثابة عناصر حامية لها طاقة إيجابية وهى صور بديلة لواقع ميتافيزيقي، وتمتلك هذه الشفوص طاقة التأثير (الشفوص الحقيقية)، وهى تستمد قوتها وفعاليتها من الطاقة الكامنة في النصوص المؤلفة من حروف وكلمات ملفزة، والتي يقال إنها (مقدسة)، وهى تكلى أثناءطقس في منظومة متناغمة أو يكون لها وجود كتابي مرافق للشخص السحرية بهدف طرح المامنى والدلالات الباطنية. ولهذا يكن القول بأن هذه النصوص توجه العمل السحرى لما لها - فى نظرم - من قوة أو طاقة لا محدودة.

#### خاتمة

اتضح لنا فيما أوردناه أن هذا النوع من السحر الشعبي القائم على الأشكال التشخيصية، يمارس فى مجالين متضادين. أولهما ما يعرف بالسحر الأبيض الذى يعمل على دفع الشر وجلب الخير أو يخلق الحب فى إنسان أو يهيمه سبيل

الولادة العاقرات من النساء. أما المجال الآخر فيعرف بالسحر الأسود ويمارسه بعض السحرة لإنزال الموت على أعدائهم، أو يلحقون بهم الأذى، وقد اعتبر هذا النوع من السحر من الجرائم منذ عهد الإنسان بالسحر، وكان أهل العصور الوسطى يحرقون هؤلاء السحرة بالنار أحياء.

وهم يربطون الأعمال السحرية بروحانيات الكواكب. ويقول أصحاب المصنفات إن الطقس السحرى لا يمارس إلا فى طالع مناسب للعمل<sup>(٨٨)</sup>، ويقولون إن العمل المقصود منه الخير يكون فى طالع سعيد، كالمشترى والزهرة والشمس والقمرة. وأما إذا كان هدفه شركاً فيكون فى طالع نحس، كزحل والمريخ. وأما عطار فإنه يستلج للمجالين.

وأصحاب المصنفات دائماً ما يلفزون وصفاتهم، وكلامهم فى ذلك مطلق بأفقال الرموز، ليس على ظاهره ولا على نطق واحد متتابع على تركيب العمل، فهم يضعون الجمل فى غير موضعها، ولم يتكروا فى مصنفاتهم عملاً كاملاً، وهم يقولون فى ذلك إنهم رمزوه وأخسوه حتى لا يقع فى يد فاسق أو جاهل، وإكثلاً على وضوحها فى غير مكانها للحكام فقد أخذوا العهد على أنفسهم بذلك ليعملوا الطالب على أخذها من أربابها، كما عاهدوا أنفسهم أن لا يعطوها إلا لمن يكون أهلاً لها، فلا يقع على عولهم إلا حكم حاذق، وهم فى ذلك يضعون شروطاً على رأسها شيخ الطريقة، وقد أكد أرباب هذه الصناعة على ذلك فقالوا «اطلبوا شيخ الحكمة ولو لم يكن نقياً».

وقال بعضهم<sup>(٩٠)</sup>:

ولا بد من شيخ يريك شخصها لتفريقها بالعين والاسم أقنع  
ولا أنصف للمعلم عندك حاصل ونصف إذا حاولته يتمنع

#### الهوامش

١ - سيد القاسم، الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، الألف كتاب (٤٤٨) مكتبة النهضة، القاهرة. ب ت، ص ١١.  
أنظر أيضاً

Reme Hyyhte, Prehistoric and Ancient Art, Paul Hamlyn, London, 1967, p.68.

2 - W.M.F Petrie, Amulets, Constable & co., London, 1914, p. 49., Jeon Capart, Primitive Art in Egypt, H. Grevel & co, London, 1905, p. 80.

3 - W.M.F. Petrie, The Making of Egypt, The Sheldon Press, London, 1931, p. 77.

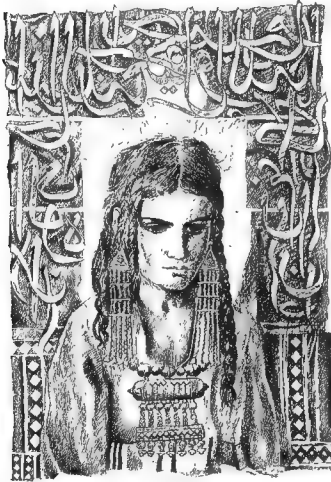
4 - J.E. Quibell, Nagada and Ballas, Bernard Quaritch, London, 1896, p. 47.

- ٥ - محمد أنور شكري، الفن المصري القديم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٨.
- ٦ - جورج بوزنر وآخرين، معجم الحضارة المصرية القديمة (ت: أمين سلامة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٣٣، ١٨٧.
- ٧ - عبد المزيذ صالح، الأسرة في المجتمع المصري القديم، المكتبة الثقافية ٤٤، وزارة الثقافة، ١٩٦١، ص ٤٤.
- ٨ - جورج بوزنر وآخرين، مرجع سابق، ص ١٨٧ - ١٨٩.
- ٩ - تقي الدين بن أحمد المقرئ، السرايظ والأعبار يذكر للخطاط، الآثار ج ١، دار الطباعة المصرية، بولاق، القاهرة (١٢٠٧هـ) ص ٣٠ - ٤٠.
- ١٠ - سعد الخادم، مرجع سابق، ص ٩٦. انظر أيضاً فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار للشرق، القاهرة، ص ٩٥.
- ١١ - نبيلة إبراهيم، البعير، الشمال في التراث العربي، للتراث الشعبي، العدد ٣ المجلد ٨، بغداد، ١٩٧٧، ص ١٢٠.
- ١٢ - الكسندر أغناطسكو، بحثاً عن السعادة، دار للتقدم، موسكو، ١٩٩٠، ص ٤٠.
- ١٣ - سعد الخادم، مرجع سابق، ص ٤٦.
- ١٤ - سليم حسن، مصر القديمة، مطبعة للكتاب، القاهرة، ١٩٢٨.
- ١٥ - انظر ويفريد بلاكمان، الناس في صعيد مصر، ت: أحمد محمود، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٥٤.
- 16 - Ency My Mology clopedia of World Art 1960, vol 2, p. 234 - E. Tonnalote, New Larosse Ency clopedia of, Paris, 1970, p. 271.
- ١٧ - انظر جورج بوزنر وآخرين، مرجع سابق، ص ١٠٧، وقارن بتليل المتحف المصري، ١٩٥٤، ص ٣٥.
- ١٨ - انظر سعد الخادم، *En la elat*، هلمش من ٤٦. انظر أيضاً.
- E.o. Jones Mythes et Rites dans le Proche Orient Ancien, Payot, Paris, 1960.
- انظر أيضاً جورج بوزنر، مرجع سابق، ص ١٠٦ - ١٠٩.
- 19 - Richard H. Wilkinson, Reading of Egyptian Art, Thames & Hudson, London, 1992.
- انظر أيضاً جورج بوزنر، مرجع سابق، ص ١٣٦.
- ٢٠ - ثروت ككاشة، الفن العراقي القديم، سيمر بابل - آشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٩٩.
- ٢١ - نفس المرجع ص ٢٩٢.
- ٢٢ - نفس المرجع ص ٥٨، ٥٧.
- ٢٣ - ل. ديلا بورت، بلاد ما بين النهرين - الحضارتان البابلية والآشورية (ت: محرم كمال، الدكتور عبد المنعم أبو بكر، الألف كتاب (٢٥) القاهرة، ب ت هـ ص ١٨٣، ١٨٤.
- ٢٤ - نفسه، ص ١٩٩، ٢٠٠.
- ٢٥ - انظر ابن خلدون - المقدمة، ص ٤٢٢.
- ٢٦ - الكسندر أغناطسكو، بحثاً عن السعادة، دار للتقدم، موسكو، ١٩٩٠، ص ١٨.
- ٢٧ - ضحيان الرومي، العقيدة المندائية، للتراث الشعبي، العدد ٧ بغداد، ١٩٧٥، ص ٣٤.
- ٢٩ - جوليئاس لبس، أصل الأشياء، ت: سميدة غنيم، الألف كتاب، القاهرة، ص ٣٣٩، ٣٤٠، قصة الحضارة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ب ت هـ ج ١ ص ١٣٨.
- ٢٨ - راجع تفسير السعديين لابن القيم ص ٢٩، أين حجر، فتح للباري ج ١٠ ص ٢٢٥ - ٢٣٠.
- ٣٠ - تاريخ العالم، المجلد الأول، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٨، ص ٣٩٩.
- ٣١ - فاطمة مدكور، أحمد عبد الفتاح، قراءة فنية لأثار مصرية، الكتاب الخامس (٧٧) الإكسكدرية، ١٩٨٤، ط ١، ص ١٠٠.
- 32 - W.G. Archer, The Vertical man, George and Unwin, Ltd, London, 1947, p. 65.
- ٣٣ - قصة الحضارة، ج ٣ ص ٢٢٣، ٢٤٢.
- ٣٤ - جوليئاس لبس، مرجع سابق، ص ٣٣٩.
- ٣٥ - قصة الحضارة، ج ١، ص ١١٤، ١١٥، ١٣٧.
- ٣٦ - جوليئاس لبس، مرجع سابق، ص ٣٤٠.
- ٣٧ - سعد الخادم، مرجع سابق، ص ١١.
- ٣٨ - فزري المنلول، فؤى السحر في الحكاية الشعبية، المجلد ١٠٥، القاهرة، سبتمبر ١٩٦٥، ص ٦٦.
- ٣٩ - قصة الحضارة، مرجع سابق، ج ١، ص ١١١.



- ٤٠ - جوايس ليس، مرجع سابق، ص ٣٣٩، ٣٤٠ - انظر أيضاً قصة الحمارة، ج ١، ص ١٣٨.
- ٤١ - لمطقي القمري، القجر والصحرى في التراث الشعبي، بغداد، ١٩٧٨، ص ٨٩ - ١٠٠.
- ٤٢ - جانهايز جرن، الإنسان - عرض الثقافة الإفريقية الحديثة، ت: عبد الرحمن صالح، مراجعة، عبد العزيز إسحق، الدار القومية للطباعة، القاهرة، ب ت، ص ١٧ وما يحذا.
- ٤٣ - نفسه، ص ١٦٨ - ١٧٠.
- ٤٤ - عبد الحمم شمس، كامل عبد السيد، هانا تكاليد وثقافات، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
- ٤٥ - انظر وينفريد بلاكمان، مرجع سابق ص ١٧٣.
- Blackman, W.S. The Fellahin off Upper Egypt, London, George G.Harroop & com. L. td. 1026 p. 219.
- ٤٧ - راجع مقالنا: (السرديات السحرية) مجلة القنون الشعبية، العدد ٤٧ ص ٣٨.
- ٤٨ - عبد الفتاح الطرخي، تفسير الشياطين لوصال العاشقين، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ٥٣.
- ٤٩ - انظر للرجع ص ٥٣.
- ٥٠ - الأثر: قطعة من ملابس الشخص المراد توجيه السحر إليه.
- ٥١ - عبد الفتاح الطرخي، إغاثة المظالم في كشف أسرار العلوم، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٦٩.
- ٥٢ - أبي الجاوي البوني، ملع أصول الحكمة، لقاهرة، ب ت، ص ٧٨٩.
- ٥٣ - عبد الفتاح الطرخي، سحر بارنوخ السمي بالسر الأكبر، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٩١، ص ٧٧.
- ٥٤ - ..... سحر الكهان في حضور الجان، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ٨، ٧.
- ٥٥ - وينفريد بلاكمان، مرجع سابق، ص ١٤٩، ١٥٠.
- ٥٦ - عبد الفتاح الطرخي، سحر بارنوخ ص ٧٨، ٧٩ انظر أيضاً سحر الكهان، ص ٥٨ انظر أيضاً، السحر الأحمر، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ٩٨ - ٧٠.
- ٥٧ - ..... تفسير الشياطين، ص ١٣٩.
- ٥٨ - ..... سحر بارنوخ، ص ١٦.
- ٥٩ - نفس للرجع ص ٩ - ١٤.
- ٦٠ - البوني، مرجع سابق، ص ٢٢٣، ٢٢٤.
- ٦١ - الطرخي، سحر بارنوخ، ص ٩٤.
- ٦٢ - ..... القدر الرباني في العلم الروحاني، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ٣٨، ٣٩، ٧٨.
- ٦٣ - علي بن محمد اللنداني، رسالة الدرة البهية في جوامع الأسرار الروحانية، (١٩٥١)، ص ٣٠.
- ٦٤ - الطرخي، تفسير للشياطين، ص ١١٢٧، ١٢٨.
- ٦٥ - ..... للدر الزبالي، ص ٢١ - انظر أيضاً الطرخي، تفسير للشياطين، ص ٧١.
- ٦٦ - ..... سحر بارنوخ، ص ٩١.
- ٦٧ - وينفريد بلاكمان، مرجع سابق، ص ١٥٣.
- ٦٨ - الطرخي، سحر الكهان، ص ٧.
- ٦٩ - جلال الدين السيوطي، الترجمة في الطب والحكمة، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١٦٠.
- ٧٠ - لطفي القمري، مرجع سابق، ص ٩٠.
- ٧١ - البوني، مرجع سابق، ص ٢٩٧، ٣٠٥.
- ٧٢ - إدوارد ريم نين، عادات السحريين المسحدين وثقافتهم، (ت: سهير دسم)، مكتبة مدبرلي، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٠٨.
- ٧٣ - وينفريد بلاكمان، مرجع سابق، ص ١٧٥، ١٧٦.
- ٧٤ - الكاخذ: يقصد به هنا ما كان يستخدم من صفحات للكتابة - وهو جاد الحيران.
- ٧٥ - البوني، مرجع سابق، ص ٣٠٧.
- ٧٦ - محمود نصار، التحف الجوفية في العلوم الروحانية، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ٤٦.
- ٧٧ - الطرخي، سحر بارنوخ، ص ٩٧.
- ٧٨ - لاحظ ورود هذا الاسم في الشفوص البرقية لصحة: شفوص للشمع للصحة.
- ٧٩ - الطرخي، سحر الكهان، ص ١٣٧، ١٣٨، انظر أيضاً الطرخي، تفسير للشياطين، ص ١٧٨.
- ٨٠ - ..... سحر بارنوخ، ص ١٠١، ١٠٢.

- ٨١- عبد الغنى لشال، عروسة المولد، دار للكتاب لبحرلى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٧٧.
- ٨٢- أحمد أمين، قاموس المأثورات والتقاليد والتماثيل المصرية، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣، ص ٢٧٨.
- ٨٣- لبروني، مرجع سابق، ص ٢٩١ - لنظر أيضاً، الطرخى، الدور الريلى، ص ١١٥، ١١٦.
- ٨٤- محمود نصار، مرجع سابق، ج ٢، ص ٤٨.
- ٨٥- عبد الرحمن إسماعيل، طب الركة، ط ١، المطبعة البهية بالقاهرة، ١٣١٠ هـ، ص ١٣، ١٤.
- ٨٦- للطرخى، سحر لكهان، ص ١٢٩، ١٣٠.
- ٨٧- نفس المرجع، ص ١٣٠، ١٣١.
- ٨٨- محمد الشافعى الخلوتى العلفى، لسر المتطوف فى علم بسط الحروف، القاهرة، ١٩٥١، ص ٢١.
- ٨٩- محمود نصار، غاية الحكيم للمجربى، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ٥٧ - ٦٦.
- ٩٠- ابن الحاج التلمسانى المغربى، شمس الأنوار وكنوز الأسرار الكبرى، ط ١، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١٢٣.



# الرقص الأفريقي

د. عز الدين إسماعيل أحمد

آخر بها، وهو مزيج من النغم والحركة أبعد من أن يكون فناً مستقلاً، كما هو الحال بالنسبة إلى الرقص الأوربي، يتعلمه الإفريقيون كما يتعلمون الكلام لجبروا به عن مشاعرهم وأحاسيسهم، ويتميز بمقومات درامية تعكس صورة الصراع المتبادل بين الإنسان الإفريقي وقرى الطبيعة المحيطة به.

وهذا التعريف الموجز السريع يشير إلى علاقة الرقص بالحياة داخل المجتمعات الإفريقية وهي علاقة وثيقة متلازمة تكاد تجعل منهما شيئاً واحداً أو على حد تعبير الكاتبة الزنجية الأمريكية الدكتورة «بيل بريميس»، «الرقص عند الإفريقي هو حياته، فبين الرقص والحياة زواج مغناطيسي، وحين أكتب عن الناس والحياة في إفريقيا لا أجد أمامي مصدراً أصدق من الرقص».

ومن هنا كانت الجماعية سمة أصيلة من أبرز مميزات الرقص الإفريقي، فالناس في إفريقيا كلهم برقصون، الأطفال والصبية والشباب والشيوخ، رجالاً ونساءً ..

## أنواع الرقصات الإفريقية

وليس من السمن هنا أن نقدم حصراً كاملاً لأنواع الرقصات الإفريقية التي تمارسها الجماعات الإفريقية على اختلاف مواقعها الجغرافية، لكن من المناسب أن نعرض فقط

من الحقائق التاريخية التي لم يثر حولها جدل بين أساتذة علوم الموسيقى والرقص أن الشعوب الإفريقية تمد من بين أول شعوب العالم معرفة بفتون الموسيقى والرقص، كما أنها من أصدق الجماعات الإنسانية تعبيراً عن بيئتها الطبيعية الفنية، لا سيما فن الرقص، حيث برع الإفريقي - فيما نطلق عليه عصر الصبـد - في محاكاة الحيوانات التي كان يصطادها في الغابة وتقليد حركاتها بطريقة تلقائية.

ولعل أقدم ما وصل إلينا من أشكال الرقص الإفريقي المدون تلك الرقصة التي عشر على لوحة تصورها منحوتة على إحدى صخور جنوب إفريقيا وهي اللوحة التي قلدها الرسام «جورج ستار» وعرضها في عام ١٨٦٧، وفيها نرى رجلاً يرقص وهو ممسكاً ببعضاً رفيعة طويلة وخلفه خمسة من الرجال يقلدونه في حركاته رافعين أرجلهم اليمنى وأيديهم قليلاً إلى الأمام مثله، بينما يوجد أسفل الصورة حيوان يرمز إلى النزال الذي يعبر عن مصدر الحركة الراقصة.

والرقص الشعبي في إفريقيا - كما يعرفه المفكر والفنان الإفريقي المعاصر، كيتافوديا، في الدراسة الممتعة التي نشرها في عام ١٩٥٩ العدد الثالث من المجلد السابع من مجلة المسرح العالمي التي تصدرها اليونيسكو - هو طابع طقوسي سحري من طوابع الحياة الإفريقية لا يفصل عن أي شيء

ومن التقاليد الطريفة التي ترتبط بهذه الاحتفالات أن أحسن راقص فيها يصبح له الحق في أن يختار لنفسه زوجة تتحمل القبيلة دفع مهرها نيابة عنه تكريماً لظفره.

#### ج - رقصة البلوغ (التكريس)

وحفلات الرقص بهذه المناسبة تعد من أهم حفلات الرقص على الإطلاق لدى كل القبائل الإفريقية، إذ ينظرون إلى مرحلة البلوغ على أنها أخطر وأهم المراحل التي يمر بها الإنسان في حياته، رجلاً كان أم امرأة.. وتعد رقصة التكريس أن الإنسان لا يصح أن يعيش خائفاً، بل عليه أن يواجه هذا الخوف وأن يتغلب عليه ولا وقع صريعاً تحت أقدامه.

ولما كان وجود القبيلة ومكانتها يعتمدان على نوعية أفرادها فإنها تربي النشء الجديد منذ طفولته جسدياً ونفسياً على تحمل أكثر التجارب قسوة، ولهذا يجبر الشخص الضعيف خطراً يهدد مجتمعه، وفي حفلة الرقص التي تقام بمناسبة البلوغ يوضع للشخص المراد تكريسه في مواجهة الخوف مباشرة. والخوف هناك قد يتمثل في شكل الراقصين ذوي الأقنعة أو في أصواتهم التي يقلدون بها قصص الرعد.. إلخ.. وهؤلاء الذين يهزمون أمام الخوف ينظرون إلى الأبد أطفالاً.. لا يستطيعون الزواج ويصبحون موضع امتهان المجتمع وازدراؤه.. أما الذين يتغلبون على الخوف ويقهرون فإنهم يقدون أهلاً لممارسة كل نشاط في مجتمعاتهم ومن حتم الاستماع بكل ما في الحياة من مظاهر العيش الكريم، ويصبحون على حد تعبير الإفريقيين أنفسهم «براكين إنسانية»..

#### د - حفلات الخطوبة والزواج

ولما كانت الحياة في إفريقيا تتميز بالطابع الجماعي التعاوني فإن المجتمع يحرص دائماً على أن يشارك الفرد أقرانه وحظائنه السعيدة.. وليس من شك في أن مناسبة الخطوبة أو الزواج تعد من أكثر المناسبات مدعاة للبهجة والسرور في حياة كل إنسان، ولهذا تقام القبيلة حفلاً راقصاً لمن يتزوج من أعضائها.. وفي مناسبة الخطوبة تجتمع الفتيات الأيكار حيث تنتظمن في دائرة ثم يأخذن في الجري بخطى دقيقة وهن يشكلن منظر طائر الطاويس ويحركن فيما يشبه حركة الطيور فوق متحدرات الجبال الخضراء إلى أن يختفين داخل الحقول الخصبة.

أما رقصة الزواج فتبدأ حين تنتهي السيدة العجوز من توجيه النصائح التي تجعل العروس زوجة صالحة، وبعد أن

لأهمها وأكبرها شيوعاً، ومن التعرف على دوافع هذه الرقصات وأغراضها نستطيع أن ندبين مدى أهميتها وأثرها العميق في حياة الإفريقيين.

ولعل من الأفضل هنا أن نقتفي أثر المنهج الذي اتبعته الدكتور د. بيرل بريماي، في تصنيفها لمجموعة الرقصات التي تمثل في كتابها دورة الحياة الكاملة من بدايتها إلى نهايتها، وهي المجموعة التي تتكرر في كل مجتمع إفريقي والتي وضعتها الدكتور د. بيرل بريماي، في قسم مستقل بها ينتظم على الترتيب المتعاقب، وهي: رقصة الإخصاب، ورقصة الميلاد، فالتركيس أو البلوغ، فالخطبة، فالزواج، فالمرث، وهي المراحل التي يمر بها كل كائن حي..

#### ب - رقصة الإخصاب

برغم أن هذه الرقصة قد تختلف من حيث أدائها من قبيلة إلى أخرى فإن الغرض في النهاية واحد لدى الجميع.. فهي نوع من العبادة والفرح إلى القوة العليا تسبق بذور الحبيب كي تمتد جذورها وتقوى وتثمر نمواً حسناً، فالإفريقيون يعتقدون أن الراقص في هذه المناسبة لطرد كل الأرواح الشريرة فيتها الجو الصالح أمام البذرة لتتفرخ ولتولد، والإخصاب هنا ليس مقصوراً على إخصاب النباتات والحياة الحيوانية بعجماواتها وعاقلاها فحسب؛ بل يمتد أيضاً ليشمل إخصاب الفكر كذلك، فحين يريد الزعيم أن يتخذ قراراً مهماً يخص أمراً من أمور قبيلته فإنه يستدعي الراقصين ويطلب إليهم أن يرقصوا ليصبح ذهنه خصباً بالأفكار الصالحة.

ولما كانت الشعوب الإفريقية التي تعيش على ضفاف الأنهار ترى في النهر مصدر الإخصاب ورمزه لأنه يفيض على الأرض ويثري ورتبها ومن ثم يولد فيها قوة الإخصاب، ولما كانوا يعتقدون كذلك أنه ينبع من مصدر غير مرئي وتسير مياهه حاملة معها شحنة الحياة إلى أنهار أوفر ماء فإن النساء ينطلقن قبيل موسم بذور الحبيب مرتديات ملابس خضراء ثم يسرن في حركة أشبه بحركة النهر اللامتئتي في صف طويل إحداهن خلف الأخرى، حواملات البذور وهن يرقصن رقصة تتحرك فيها الأقدام والأيدي في إيقاع منظم دقيق..

#### ب - رقصة الميلاد

وحين يتم الإخصاب وتجدد القوة العليا بالمواد المرجو في الوقت المناسب تبدأ رقصات الاحتفال بالمواليد الجديد الذي يمثل امتداد الحياة على الأرض، والرقص في هذه المناسبة يكون نوعاً من الشكر للإله الذي تفضل فوصل ماضى للقبيلة بحاضرنا ووهبها نعمة الاستمرار والديمومة.



Figure 1. A stylized, abstract sculpture or mask.

وقد تعلم الإنسان الإفريقي، وهو يتعامل مع الغابة، حرفة الصيد، وضرورة الحرب دفاعاً عن سلامته ورفقه، وأهمية الشجاعة بوصفها وسيلة لتأكيد ذاته وحقه، ومعرفة طباع الحيوانات وقيمة أخبار السلف العظام وذكرى أمجادهم، وانكسبت كل هذه الجوانب من حياة الإفريقي في رقصات مختلفة تمثل مفهومها ولأثرها في وجوده، بل أصبحت جزءاً من هذه الحياة نفسها فكانت رقصة الصيد ورقصة الحرب الشجاعة ورقصة القرد والأفراس والرقصة التي تلازم رواية الأسطورة والتاريخ.

ومنحاول هنا أن تعرض لأهم هذه الرقصات وأكثرها ذيوياً بين الشعوب الإفريقية، ومن خلال هذا العرض نشير إلى دورها وأهميتها في حياتهم الاجتماعية.

#### أ - رقصة الصيد

الغرض منها تعليم الصبية أفضل أساليب القنص وإبراز مقدرة الإنسان على السيطرة على الحيوان.. ولما كان الغزال أصعب حيوانات الغابة مثالا على الصيد فقد إنتشرت رقصة صيد الغزال على أوسع نطاق في إفريقيا.

تضم حلبة الرقص ثلاثة من الصيادين المسلحين بالرماح والمكائين، وصيبي في حدود الخامسة عشرة من عمره يضع فوق رأسه قناعاً لرأس بيلما يغطي جسمه بجلد أيضاً ويثبت في أسفل ظهره ذيل صغيراً.

ويبدأ الراقصون الثلاثة بتثبيت بعض الحشائش الخضراء في قطعة متوسطة الطول مفروشة في الأرض وسط الحلبة، ويمجد أن يلكها من وضع هذه الحشائش في مكانها يتقوسون داخل أعطيتهم المصنوعة من جلود الحيوان ثم يخفون وسط صفوف المشاهدين من الجماهير إلى حين يدخل الغزال «الراقص» بهدوء وحذر، نافخاً في الهواء محدثاً صوتاً خافتاً بيلما يتحرك واحد من الصيادين من بين صفوف الجماهير شاهراً سكينه في يده متجهاً نحو الغزال، ومع إيقاع الطبول الآخذ في الصعود قليلاً يثقل الغزال حواليه فيرى الحشائش الخضراء في نهاية العصا فيقترب في حذر شديد، وحين تزداد ضربات الطبول ارتفاعاً يرجع الغزال بعيداً عن الحشائش الخضراء، وإن ظل متردداً بين الإقدام عليها والإحجام عنها، حتى تجزو خضرة الحشائش مغرية في عينيه فيقترب منها هذه المرة ويكاد يلمسها وإن تظاهر في الوقت نفسه بأنه لا يعبأ حتى يلمسها، وبينما يأخذ الغزال اتجاهاً مضاداً بجسمه لموقع الحشائش إذ به ينقض عليها في حركة رشيقاً ليلتهما بسرعة، وفي هذه اللحظة تنطلق سهام الصيادين الثلاثة فنصيب الغزال

تحمل أمتعتها وتتبع زوجها إلى منزله الجديد يكون الغرض من الرقص في هذه الحالة هو شكر الله على فضله بتهدية الجور لخلق إضافة جديدة إلى حياة القبيلة وكذلك للانماس السعادة والبركة للعروسين..

#### هـ - رقصة الموت

قد يكون من الغريب أن تتصور مجتمعاً يرفض في مناسبة الموت، ولكنه تقليد لا يرى فيه الإفريقي هذه الغرابة التي يراها غيره، لأن الإفريقي يعتقد أن دورة الحياة إنما تكتمل بالموت أو على حد تعبيره بالعودة إلى العالم اللامنتور، لأن المراء حين يموت ينتقل إلى عالم الخلود مع أرواح السلف، وفي هذا خير كبير لمن فارق حياة الأرض، وعلى الأحياء أن يسعدوا بهذا الخير وأن يعبروا عن فرحهم بالرقص المصحوب بالناغاة والطبل، وقد لخص الفيلسوف الإفريقي المعروف دكتور «ألكسيس كاجامي» سر سعادة الإفريقي بالموت وعدم إحساسه بالحنين العميق لحديثه بقوله:

«ذلك لأن الفلسفة الإفريقية تؤمن بالخلود، فالموت ليس إلا الامتداد الأول للحياة المنتورة، والإفريقي ينظر إليه باحترام شاملاً كما ينظر إلى المولود، ولهذا يحتفل بموت أقربائه وأعزائه بالرقص؛ لأنه المناسبة التي سيعود فيها الميت إلى أرواح أسلافه..»

#### رقصات أخرى

وليست هذه المناسبات الاجتماعية التي تحدثنا عنها هي وحدها المناسبات التي يقيم لها الإفريقي حفلات الرقص، بل إن هناك مناسبات كثيرة أخرى يستقبلها الإفريقي دائماً بأشكال متنوعة من الرقص التقليدي الذي يرثه عن آبائه وأجداده الأقدمين.. ولا يرى فيها جميعاً إلا جزءاً لا ينجز من طقوس حياتها.

ومرة أخرى نعتمد على منهج الدكتور «بيير بريماس» في تصنيفها الموضوعي للرقص الإفريقي ونعرض للجمعية التي اندرجت في داخلها تلك الرقصات التي يتعامل بها الإفريقي مع بيئة الطبيعية، والبيئة الطبيعية هنا هي الغابة، إذ هي المسرح الكبير الذي تتحرك كل خطوات الحياة فوق خشبته الممتدة هنا وهناك، وفي داخل هذه الغابة يتوافر الغذاء من مصادره اللبائية والحيوانية وكل إنسان يستطيع أن يحصل على ما يحتاج إليه منه طالما كان قادراً على استخدام وسائل الجمع والقنص، فالغابة ملك مشاع للجميع تمنح عطاها السخي لكل من يوظف إمكاناته البشرية للأخذ والقبول.

٥٥



## ج - الرقصة التي تصاحب رواية الأسطورة والتاريخ

وهذه الرقصة تصاحب الرواى وهو يحكى بعض الأساطير الشعبية أو يروى ملاحم المعارك التي خاضتها الأجيال السابقة من الأسلاف.. وتعتبر هذه الرقصة فى مشاهدتها المتعاقبة عن الأحداث التاريخية نفسها، أى تكون بمثابة تمثيل لواقعها كما كان.

إلى جانب المجموعتين السابقتين من الرقصات الإفريقية، وهى المجموعة التى تمثل دورة الحياة والمجموعة الأخرى التى تصور مظاهر حياة الإنسان الإفريقى ومختلف جوانب نشاطه فى محيط الغابة، هناك مجموعة ضخمة أخرى من الرقصات المتنوعة وكلها ذات أثر بالغ فى الحياة الاجتماعية لدى الشعوب الإفريقية.. هناك رقصات شعبية يختص بها أرباب الصناعات المختلفة، كما أن للجماعات السرية أيضاً رقصاتها الخاصة بها.

وللمطربين كذلك رقصاتهم التى يستخدمونها فى العلاج وطرد الأمراض والأوبئة، وهناك رقصات للترحيب بالضيوف، ورقصات الاحتفال بقتل خصم زعيم القبيلة، ورقصات للمطر والشمس والفرح.. الخ..

إن حياة إفريقية - كما يقول الفنان الإفريقى المعاصر كيتافوديبا - هى على مدى آلاف السنين رقصة لا تنتهى لأنها تحمل سر الحياة.

وقيل أن تنتهى من هذا الحديث عن الرقص الشعبى فى إفريقيا ودوره فى الحياة الاجتماعية لأبد لى من حديث سريع عن بعض العناصر المرتبطة به أشد الارتباط وأوثقه، فمعالجة موضوع الرقص الإفريقى دون التعرض لأهمية الطبول فيه تعد من وجهة النظر الواقعية والتاريخية معالجة ناقصة وغير أمينة، ولذلك فلا بد من حديث سريع عن هذه الآلة وصلتها العضوية بالرقص الإفريقى.

لقد كانت الطبول ولا تزال، إلى حد ما، تعبر عن وسائل التفاهم بين سكان إفريقيا المنتشرين فى أماكن شاسعة ومتراصة الأطراف، فهى تمثل عندهم قوة الكلمة وسحرها وقدرتهم على التغلب على متاعب الحياة.

والطبول التى يستخدمها الإفريقيون عادة فى رقصاتهم المختلفة هى الطبول الكبيرة التى ذكرها ابن خلدون باسم «الكركرة» ويصل بعضها إلى طول الرجل أو يكاد..

ويطلق الإفريقيون على الطبول «حد الموسيقى»؛ لأنها الدعامة الأساسية لكل ألوان الموسيقى الإفريقية.

غير أنه يظل يقوم والسهم عالقاً بجذده بينما تتوالى ضربات الطبول فى سرعة مذهلة، فيرتدى للفرال فوق الأرض ولأن ظل يحرك أجزاء جسمه بلا أمل إلى أن يتجه الصيادون نحوه فى حركة خاطفة ويقطعون ذيله بالسكين وبهذا المشهد تنتهى الرقصة.

## ب - رقصة الحرب

وهى من أكثر الرقصات الإفريقية إثارة وأهمية؛ لأنها ترتبط بأهم وأخطر حادث يتوقف عليه مصير القبيلة ووجودها وكرامتها.

والغرض من هذه الرقصة تجديد قوة القبيلة ومقدرتها على القتال دفاعاً عن النفس.. وتبدأ هذه الرقصة بجماعات صغيرة لا تلبث أن تتزايد أعدادها مع استمرار الرقص ودق الطبول، وفى كل دورة يندفع الرجال صالحين وقد شرعوا حربهم فى مستوى رؤوسهم ثم يفرزون هذه الحراب فى خط مغفور على الأرض، وحين يطلق الرقصون المحاربون صيحات الحرب يشترك كل الواقفين حول الحلبة فى هذا الصياح، وفى معظم القبائل الإفريقية يتولى هذه الرقصة أحد السحرة العرافين وهو يندش الأغنية فى صحبة امرأتين أخريين.

وقد جرت العادة أن يصبغ الرقصون الذكور وجوههم ويحركون أجسامهم متأرجحين ذات اليمين وذات اليسار وهم يدقون الأرض بأعقاب أقدامهم، وحين يشعرون بالإرهاق والتعب يتوقفون قليلاً للراحة وتناول الطعام والشراب ثم يستأنفون الرقص من جديد.

ويعتقد الإفريقيون أن هذا الرقص يمنح الرجال مزيداً من القوة قبل خروجهم للقاء العدو أو الإغارة على أرضه ومناشئته.

ومن بين الأغاني التى يرددنها الرقصون وهم منهمكون فى أداء هذه الرقصة هذه الأغنية التى تقول بعض كلماتها: «قاتلوا بأيديكم وقلوبكم .. اقتلوا العدو ولا تخافوا شيئاً أياها الرجال». وتقوم النساء أيضاً بأداء رقصة الحرب حين يكون الرجال مشتبكين فى القتال، وتعتقد بعض القبائل أن الرقص الذى تقوم به النساء فى هذه الظروف هو الذى يقرر سير المواقف فى ميدان القتال، فهن يغلتن فى أعناقهن بعض الطلاسم والتعاويذ أثناء الرقص ويقمن بهجمات على مجموعة من الدعى تمثل العدو ويحلمن رؤوسها رمزاً لتحطيم رؤوس الأعداء.





من الأقنعة الإفريقية

وعلى هذا فالإيقاع الإفريقي، السنكوباتي، المركب هو الذى يعطى للرقصة الإفريقية قوة وحيوية دافعة.

وبعد... فالحديث عن الرقص الشعبى فى إفريقيا حديث طويل ومشعب وقد حظيت المكتبة الأوروبية بدراسات متنوعة؛ ولكنه لا يزال حتى الآن عالماً مجهولاً لم يكتشفه بعد أحد من الدارسين المحدثين العرب.. ولم يوفر على تسجيله أو الكتابة عن الإفريقيين سوى قلة محدودة، ولا تزال جهودهم قاصرة عن الوصول إلى المستوى المطلوب؛ ورغم أن هذا اللون من التراث الفنى المصنوع قد غزا العالم كله لا سيما مناطق نصف الكرة الغربى وأوربا وأحدث أثرًا عميقًا فى الحياة الفنية هناك.

وتتعدد أنواع الطبول فى الرقصات الإفريقية نظراً لتغير الإيقاع المركب داخل الرقصة الواحدة، ورغم أن هذه الطبول تختلف من حيث أحجامها وأشكالها، ومن ثم تختلف درجة أصواتها فإنها تعطى لغة مركبة يفهمها الإفريقيون، لغة قد يعتبرها غيرهم نوعاً من الضجيج للصاخب.

ويتميز الإيقاع الإفريقى بتغير مناطق الضغط العادية داخل، المازورة، التى تكون الوحدة للزمنية للحن، وهذا الإيقاع هو ما يطلق عليه فى الاصطلاح الموسيقى الحديث اسم «السنكوب».



# أغكاني الحج وعاداته وتقاليده

يسرية مصطفى محمد

المصريون من أكثر شعوب العالم الإسلامي احتفالاً بالحج؛ فقد كان مرتبطاً في الماضي التبعيد بسفر المحمل إلى الأراضي الحجازية حاملاً الكسوة للكعبة المشرفة. وكان طبيعياً - وفقاً لوسائل المواصلات المتاحة في تلك الفترة - أن تستخدم الطرق البرية، مع ما يقتضيه ذلك الاستخدام من اختراق البراري والصحارى، والمعكوث أيام وليلال قد تمتد لشهور في هذا الترحال، مما يؤدي إلى أن يكون ذلك الترحال في مجموعات من القوافل التي تتنقل من مكان لآخر، حتى يكون الإنسان أتبساً ومؤتمساً بغيره، أمناً على حياته وماله من عثرات الطريق خلال هذا السفر الطويل.

## لمحة عن قوافل الحج في الماضي

إن المسلمون عامة، والأقدمين منهم خاصة، كانوا يتميزون بتقارهم العميقة؛ فبالرغم من الجهد المصني الذي كان يبذل في رحلة الحج، إلا أنها كانت ذات مذاق خاص لديهم؛ حيث يستشعر الحاج بمدى الطهر الذي سينعم به بعد ذلك الطاء، فالطريق إلى الحج أوله شاق وآخره نهاية الشاق.. وبالتالي هو ينعم بمشقة رجاء أن تناله المغفرة لقاء تلك المعاناة. ولابد من الإشارة هنا إلى وسائل المواصلات، في الزمن الماضي، ولتي كانت تستخدم في رحلات الحج... إذ كانت الدواب، وخاصة الجمال، هي الوسيلة الوحيدة المستعان بها لأداء تلك الفريضة؛ ذلك لأن الجمال قادر على تحمل العطش والجوع وبفضل تركيبته الطبيعية التي تسمح له بتخزين الطعام والماء.. وكان الهودج، وهو ما يشبه المحمل، مستخدماً للحجاج ليجلسوا فيه، حماية لهم من ضربات الشمس وطول الطريق.

## المحمل

يقال إن ظهور المحمل في الأصل مرتبط بهودج شجرة الدر، الذي ركبته وهي ذاهبة إلى الحج سنة ٦٤٥هـ. ولكن تاريخياً يقال إنه سابق على هذا التاريخ، فقد كان الهودج مرتبطاً بقوافل الحج التي كان يتقدمها عدة جمال ويخلفها أمثالهم محملين بصناديق الهدايا، وكان الاحتفال به «دوران المحمل» من أعظم الاحتفالات الشعبية التي تشهدها القاهرة؛ لذلك كان الماندين يطوفون بالشوارع لإعلام الناس بمرعده، فيستعد من يرغب في أداء مناسك الحج، ولقد كان الاحتفال بموكب طلوعه للأراضي الحجازية والعودة منها من أهم الاحتفالات الشعبية التي كان ينتظرها الناس ويرتقونها<sup>(١)</sup>.

شكل المحمل المصري كما صوره أدوارد ولين

كان المحمل المصري عبارة عن مربع خشبي، ذي قمة هرمية الشكل، مزينة بطريز ونقوش ذهبية في بعض الأجزاء

الموجودة فوق أرضية من الحرير الأخضر والأحمر، مع هداب حريري تكدت منه شرايات مطق عليها كرات فضية، وفي بعض الأحيان يكون الغطاء عبارة عن منظر للكعبة مشغول بالذهب في الجزء العلوي من واجهته الأمامية. وقد جعل فوق هذا المنظر رمز السلطان ويضم مصحفين، أحدهما في درج أو في «لغائف مكدوبة»، وثانيهما في كتاب صغير، وقد وضع المصحفان في غلاف فضي براق<sup>(٧)</sup>.

### الشبرية

وكانت تتألف من مربع منبسط صغير، وغطاء مقوس ولا تتسع إلا لشخص واحد. ومثبتة فوق ظهر الجمل.

### التختوران

وكان يرفعه جملان يسير أولهما في المقدمة وثانيهما في المؤخرة. وتكون رأس الجمل الثاني منحنية. والتختوران قد يتسع أحياناً لأربعة رجال، وإن كان عامة يتسع لشخصين.

وللتختوران مشرعية صغيرة مؤلفة من شربة خضبية في مقدمته ومؤخرته، ويوضع فيها زق فساري من الزقاق المستخدمة للشرب في العمل.

ويتميز المحمل للمصري بنظام دقيق، إذا كان له أمير يختص بعشر مسئوليات من أهمها تقدم الصبيح وترتيبهم وحراستهم، وثاني المسئولين في القافلة: «داو دار المسج»، وهو الذي يقدم الدواء لأمير المسج ليوقع على القرارات ويعاونه في مختلف مهامه من الحراسة والتنظيم. أما ثالثهم فهو رئيس حرس المحمل ويقع عليه مسئولية الإشراف والقيادة لعرض المحمل وخمسمائة «السرة»، التي كانت تحتوي على عوائد ومربيات وصداقات فقراء مكة. أما رابعهم فكان «قامضي المحمل»، وكانت مهمته فض المنازعات والمشاجلات التي تحدث أو قد تنشأ بين الحاج. ثم يلي ذلك مجموعة وطلائف أخرى اختص بها نظام المحمل، مثل: أمين المحمل - مشرف الترميم - مشرف السقاوين - الكيال - تجار مطبخ - تجار كور - خولي غدم - جزار، وكان يسمى في عهد المماليك زخوري - والسقا والأدلاء العارفين بمساالك الطريق وتعاريفه وتعاريفه واستقامته. والشايف وهو المبشر بعودة للحجاج، وهو الذي يعلن نبأ قرب مجيء الحاج، واليوم المنتظر لذلك، ويحمل رسائلهم إلى أسدقائهم<sup>(٨)</sup>.

الجلاب<sup>(٩)</sup>: هي المركب التي كانت تنقل للحجاج من عيذاب إلى جدة، وهي مجموعة مركب وأهوية، لا تستخدم المسامير في صناعتها، وإنما هي عبارة عن مجموعة ألواح

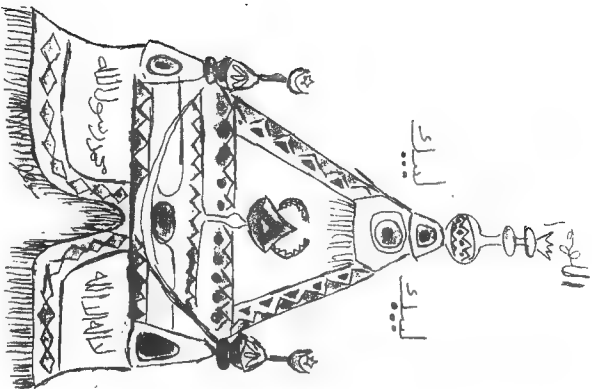
تشد بعضها إلى بعض بلوح معين من الجبال، شرايعها من الحصيد. وأفضل وصف لهذه المركب ما سجله ابن جبير حيث قال: والجلاب التي يصرفونها في هذا البحر ملتفة الإنشاء لا يستعمل فيها مسمار البتة، وإنما هي مخبلة بأحراس من القنبار، وهو فشر جوز التزجيل يدرسونه إلى أن يتخيط ويفكرون منه أحراساً يخيطنون بها المركب، ويخولونها بدسر من عيدان التخل، فإذا فرغوا من إنشاء الجلابة على هذه اللصقة سقوها بالسمن أو بدهن الخروع أو بدهن القرش - وعود هذه الجلاب مجلوب من الهند أو اليمن، وكذلك القنبار وشرايعها منسوجة من خوص شجر المقل - شجر الدوم، مجموعها منساب في اختلال البنية ووهنا قصبان مسفرا على تلك الحال.

### المحمل في محافظة أسبوط<sup>(٥)</sup>.

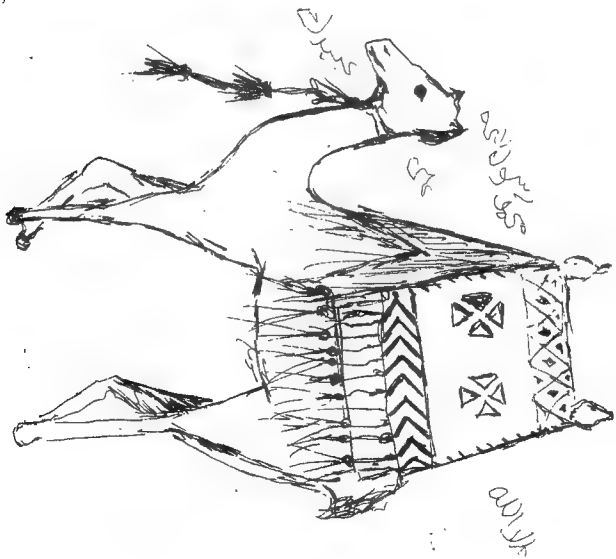
بالرغم من أن ظاهرة المحمل واحتفالياته قد اختفت منذ فترة طويلة إلا أن مركز دراسات الفنون الشعبية قد قام برصد تلك الظاهرة واحتفالياتها من منطقة منطوق محافظة أسبوط سنة ١٩٦٨. ويبدأ الاحتفال يوم وقفة عيد الفطر مساء الساعة ٨ وينتهي أول أيام العيد أيضاً الساعة ٨ مساءً - يقول الراوي محب جمال إن كسوة المحمل لابد وأن تخرج من بيت أسرة جمال الدين، فقد كان المسئول الوحيد عن كسوة المحمل، ويقال إنه كان حاكم منطقة منطوق في تلك الفترة ثم تذهب الكسوة بالجمال إلى الشيخ علي<sup>(٦)</sup> أو منير الشيخ علي وتجلس أمامه لأخذ الإذن بإقامة مراسم الاحتفال «والإذن هنا مجرد رمز». ثم تعود إلى منزل جمال الدين وتمكث به حتى الصباح.

### النظام المتبع للمحمل

يحمل المحمل طابعا مميزاً وثرى من الناحية الفولكلورية من حيث المادة الفولكلورية والنظام وطرق الاحتفال. يبدأ المركب بتخيز المحمل ومن حوله، يلي ذلك دقات النقران الذي يعلن عن قدوم المحمل، ثم وصول الطرق الصوفية التي قد تصل إلى ثلاثين طريقة أو أكثر، ثم بعد ذلك شباب الجريد والأعلام والسبح، ثم الدوايت<sup>(٧)</sup> الفاصلة بكل طريقة. فالزمار الصعيدي الذي يقوم بالمزف ويصاحبه رقص للشباب «التحطيب»، ويلهم في المركب للشباب والشابات، وهم في أزهي الملابس فوق الجمال. أما الطرق الصوفية فتتميز كل طريقة عن الأخرى ليس في الأعلام والمليس فقط بل في طريقة الغناء «المدح» والأداء والرقص، ويلاحظ هنا أن الطرق



ما بين قبري ومياري  
روضة علي الجنة



الصوفية تؤدي رقصات ليست رقصات بالمعنى المعروف، ولكنها تتبع المذاهب الدينية الخاصة بكل طريقة؛ فمثلاً الطريقة الرفاعية تؤدي رقصة الصيوف وهي في هيئة ذكر، والصيوف في أيديهم مع الدبابيس وهي نوع من أنواع الأسلحة التي كانت تستخدم في الحرب قديماً تتكون من يد حديدية في آخرها كرة تتدلى منها شرائط حديدية توضع في أيديهم.

أما الطريقة الشاذلية فتتميز بمصاحبة للإنشاد الديني مع تطويج الرقبة فقط. والطريقة البيومية تؤدي رقصة عربية تسمى الأيدي فيها حيث يقوم بها أربعة أو ستة رجال يقفون صفوفاً حبيب الأصابع للسان، وتطوح الأرجل مع بعضها باختلاف الجذع والراس وقد يؤديها رقصة طولية وهي الذكر.

وأما الطريقة الأحمدية فهي أقل عفاً من البيومية وتبنيها، بينما الطريقة العزمية تشبه إلى حد ما الطريقة الشاذلية.

### سلاسل الشباب حامل الأعلام والرايات

مكونة من السورال والقميص والصديري والمقال والفتحة وهي من شعر مكتوب عليها لا إله إلا الله محمد رسول الله ومكتوب عليها اسم الطريقة التابعة لها. وهذا الشباب يرمز إلى القوة والقوة أيضاً مع وجود شال مربوط حول الوسط.

### ألوان المقال الخاص بالطرق

المقال الأحمر للرفاعية والبيومية، والأسود للطريقة العزمية، والأخضر للطريقة الشاذلية.

### شكل المحمل

عبارة عن هيكل خشبي على شكل هرم، أو هيئة الهرم، مكوّن بكسوة خضراء، ومشغول بالخيوط الذهبية، ومكتوب عليه بعض آيات قرآنية.

في الأركان كراكب نحاسية، والركب عبارة عن هلال نحاسي. وما من شك في أن الألوان لها دلالات عند كل فئة من تلك الطرق؛ فكل لون له محبوب، وكل فئة تفضل اللون الخاص بها، كما أن لكل لون دلالة ويرمز عند كل طائفة أو طريقة من الطرق الصوفية.

### دلالات الألوان

يدل اللون الأحمر على الحيوية والقوة والامتلاء بالحياة وأيضاً يرتبط بالريادة والجهد الخلاق.

أما اللون الأخضر فيرتبط عند المسلمين بالنعيم والجنة في الآخرة، وإذا اعتبر لون الألوان عند المسلمين، وقد ورد ذكره في القرآن ثمانى مرات؛ ثلاث منها في وصف ملابس المؤمنين ومقاعد جلوسهم في الجنة ورد في الحديث النبوي أكثر من ثلاثين مرة إذا أخرجنا منها ما جاء في معناه الحقيقي وهو قليل أما الباقى فمرتبط بمعانى الخير والجمال والصفاء ولعل هذا هو السر في اختياره لونا لأسرار الكعبة في الماضي وأضرحة بعض الأولياء والمعانم فئات كثيرة من المسلمين.

أما اللون الأبيض فيرمز للصفاء والقاء كما يرمز إلى الفوز بالآخرة نتيجة العمل الصالح في الدنيا.

إن ما يحمله هذا اللون من إشارات ودلالات اجتماعية هو السبب في اختياره عند المسلمين لباساً أثناء الحج والعمرة وكذا تلميت وكان هو السبب في قبول الرسول عليه السلام له في الملابس والدياب، كما أنه قد يكون هو السبب في اختيار الرسول عليه السلام له كلون لثرائه حين فتح مكة، إذ كان النبي داخل مكة يوم الفتح ولوازه أبيض.

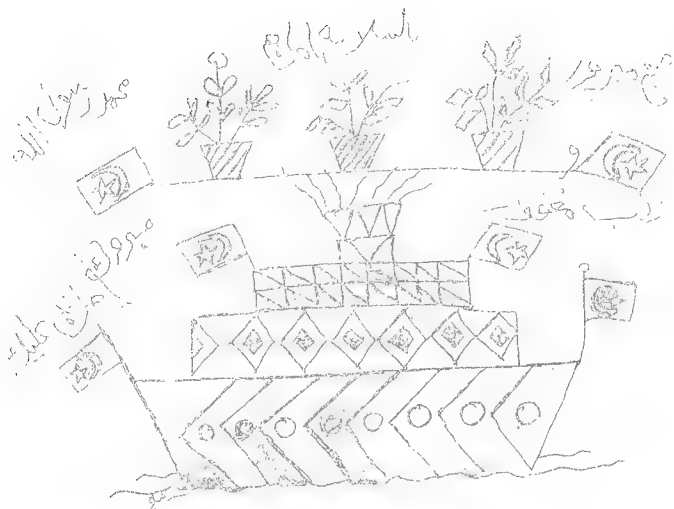
أما اللون الأسود فقد كان مكروهاً من القوم، وقد ورد ذكر هذا اللون في القرآن الكريم سبع مرات مرتبطاً في خمسة منها بوصف الوجه وما يتحول إليه من سواد في الدنيا وفي الآخرة نتيجة سوء الافعال، لذلك نفرت الأحاديث النبوية من اتخاذه لون السواد في الملابس واستعاذ الرسول عليه السلام من اللون الأسود.

### بعض العادات والممارسات المرتبطة بالحج

يرتبط الحج ببعض الدلالات والممارسات المتبعة في بعض بقاع مصر منها «الشقيقة والمشاق»<sup>(٨)</sup> والشقيقة هي اللحم المقدد، أما المشاق فهو الخيط الذى يعلق فيه اللحم.

وقد جرت العادة عند أهل الصعيد، وخصوصاً في محافظة سوهاج، أن تحتفظ الزوجة بجزء من لحم الأضحية لحين عودة الحاج لكي يأكل منها.

طريقة الحفظ: يقطع اللحم قطعاً صغيرة وينزع منها الدهن، ويحجم في الفرن «الشقيقة» ثم تلتصق في الخيط «المشاق»، وتعرض للشمس والهواء لفترة حتى تجف وحين عودة الحاج تطهى وترجع نصارتها مرة ثانية.



## الرأية في الوادى الجديد<sup>(٩)</sup>

ومن الممارسات الشعبية كذلك، والموجودة في الوادى الجديد، أن يقوم أهل الحاج بعد سفره بعمل «الرأية» .

والرأية عبارة عن سبع جريدات من اللخل يتم جدلها، ثم يحضر أهل الحاج عدد سبعة من كل نوع من الأنواع التالية:

الليمون - البرتقال - الكحل - البيض المسلوق - ومن المعلوم أن رقم سبعة يحظى بلوح من التفالول والإجلال لدى المجتمع الشعبى . ويعد جدل كل جريدة يشك في كل منها واحدة من الأنواع المشار إليها، هذا إلى جانب ربط ثلاثة أشربة من القماش في كل جريدة ذلت ألوان أحمر وأبيض وأخضر، ثم يطق بعضها على أبواب منزل الحاج شريطة أن يكون عدد الأبواب فرداً حيث إن العدد الزوجى قد يكون مدعاة للحنس في اعتقادهم . ثم بعد ذلك يتم تعليق باقى الجريد على الجدران، ويظل هذا الجريد معلقاً لمدة عام حتى بعد عودة الحاج من الأرضى المجازية.

## الجريدة المثبته «سبوة»<sup>(١٠)</sup>

من الظواهر الأخرى في منطقة سبوة المتحلقة بهذا الفصوص، أن يقوم الأهالى بعد سفر الحاج بتثبيت جريدة من اللخل عليها رأية بيضاء في أعلى مكان بالمنزل «السطوح» وهذه الجريدة رمز للحاج.

فإذا ظلت ثابتة فإن الحاج في أمان، أما إذا مالت الجريدة تدل على أن الحاج مريض أو في حالة غير طبيعية، وإذا سقطت فيكون فال حنص، حيث يمكن أن يكون الحاج قد توفي وتظل هكذا حتى بعد عودة الحاج بفترة .

وربما يدور تساؤل عن السبب في استخدام جريد اللخل على هذا النحو، من المعروف أن سيوة والواحات تشتهر بزراعات الخليل، كما يعتبر اللخل من الزراعات المعمرة؛ ولذلك صار هناك معتقد يربط بين عمر الإنسان والخليل، فضلاً عن أن أهل سيوة يتفاجلون به .

## التبريزة - محافظة الشرقية<sup>(١١)</sup>

من أهم الظواهر أو العادات المصاحبة لمناسبة الحج في محافظة الشرقية هي ظاهرة التبريزة، وتكون قبل أن يسافر الحاج بحوالى أسبوع؛ إذ تتجمع النساء من الجيران والأقارب في بيته كل يوم، أما الحاج فغيبه أن يقضى الثلاثة أيام السابقة على سفره خارج منزله، وتسمى هذه الفترة «التبريزة»، ويكون

بعيداً فيها عن زوجته وأولاده ولا يدخل المنزل مطلقاً طوال هذه الفترة، بل يجلس في «المنذرة» الخارجية، أو أمام المنزل، ويأتى الأقارب والأصدقاء للتهنئة والتمنيات بالسلامة وتوزع في هذه المناسبة المشروبات، مثل القهوة والشاي وهذه العادة من العادات القديمة التي أخذت في الاندثار.

أيضاً من العادات التي كانت متبعة أن الحاج يأخذ معه كفه خوفاً من أن يموت في الطريق ويدفن بغير كفن، وإذا لم يحدث له شيء فإنه يضع بعض الماء من بئر زمزم على الكفن تبركاً به وهو ماء زمزمة الكفن. ومن العادات في هذه المناسبة بعد الإعلام عن مجيء الحاج تقوم الأسرة بدياض المنزل من اللخل والخارج، وغالباً ما يكون ذلك باللون الأبيض، ويقومون برسم بعض الرسوم على الجدران مثل الجمل عليه للحمل مكثوب عليه بعض الآيات القرآنية، أيضاً سفينة رقية تشبه قبة قبر الرسول عليه السلام ومكثوب عليها ما بين قيرى وملبرى روضة من رياض الجنة.

والاحتفال بالحج يشبه إلى حد كبير الاحتفال بالأفراح «العرس» والمناسبات الأخرى، حيث تقام الاحتفالات الدينية «مدائح وأغاني حج وكذلك الرقص على الزمار والتعليب» وخلال ذلك تقدم المشروبات وبعض الولائم من القنادين، والهدايا والنقود من المدعوين، والتي ترد إليهم بصورة هدايا بعد العودة من الحج، ويستمر الاحتفال لمدة أسبوع. أما السيدات فيقيمن بالغناء والزغاريد طول اليوم - أثناء تحضير المأكولات والمشروبات وأثناء طحن الدقيق. وهذه الأغاني تصنف نوعاً من البهجة الروحية على الأفراد في المجتمع المصرى .

ولا تقام الأفراح إلا بعد دفع ما يسمى بالأمنية، وهي الرسوم التي يدفعها الحاج نظير قيامه بأداء فريضة الحج. والأغاني الدينية عموماً وأغاني الحج خصوصاً لها صفات مميزة تختلف عن الأغاني الأخرى .

## الأغاني الدينية

«ترتبط الأغاني الدينية أوثق الارتباط بالمناسبات الدينية التي يحتفل بها المجتمع الشعبى في مصر، وتحظى هذه الأغاني باحترام كبير ينبع من طبيعة المناسبة التي تغنى فيها» .

وهي مزيج من الانفعالات والأحاسيس والمشاعر التي يبر بها المجتمع عن ذاته، فمدلل على بث الإيمان في النفوس. والأغاني الدينية تتضمن ما يلي: المدائح النبوية - الإنشاد الدينى - الأذكار - أغاني الحج. وتتنقسم أغاني الحج إلى ثلاثة



أنواع : اللوح الأول خاص بالسيدات كبار السن ويشبه إلى حد كبير حلو الإبل أغاني المحترفين، والأغاني التي تؤديها البنات والسيدات بالإيقاع والتصفيق.

الحداض: هو لون من ألوان الرجز أو الخبب وقد يكون من الشعر الخفيف، وقد عرفه العرب من قديم الزمان يتخنى به لحن الإبل على مواصلة السير ولقطع مثل السفر وقد استخدم في قوافل الحج وتغنى به الجمالون والحجاج، ويقال إنه أقدم أنواع الشعر والغناء.

أغاني الحج: أغاني الحج نوعان، نوع يؤدي قبل سفر الحجاج رفق أثناء توديعهم، ونوع آخر يؤدي عند استقبال الحجاج وبعد عودتهم. ويشارك في أغاني الحج ثلاثة أنواع مختلفة من المؤدين:

الرجال وهم مداحون، السيدات للكبيرات في السن ويؤدن أغاني الحج القديمة «حنون»، وللوع الثالث هو الأغاني المرتبطة بالعصر الحديث والتي تتميز بالسرعة في الأداء وتؤدي هذا النوع من الغناء البنات والسيدات، وأقصد بالسرعة هنا تلك الإيقاعات للحلينة البسيطة السهلة التي تكلف مع روح العصر.

### أغاني الحج القديمة

وهي التحلين، وتؤديها السيدات فقط، إنها أغان ذات إيقاع «ممدود مربوط» ليس لها وزن موسيقي معين، إيقاع حر. ويعد وزن الأغنية أو بقص حسب وزن النص الأدبي، أي أنه مرتبط تماماً بصنفاً هذا للنص. أما النوع الثاني الذي تؤديه البنات والسيدات فهو مغاير للتمط الأول من حيث اللحن والإيقاع؛ إذ يتميز ببساطة الإيقاع ويتمس بالسرعة التي تتفق وروح العصر ويشبه أغاني الأفراح من حيث سلامة اللحن وبساطة الإيقاع، ويمكن أن يؤديه أي فرد من الأسرة سواء كان صغيراً أم كبيراً.

### أغاني الحج الخاصة بالمحترفين

يؤدي هذا النوع من الأغاني المداحون أو «الصبيحة»، وهذا النوع من الغناء هو أحد أوجه ممارسة المداحين لفنهم الغنائي، حيث يستأجرون لإقامة ليالي الاحتفال بهذه المناسبة في الذهاب والعودة. ومن المعروف أن أغاني الحج التقليدية لها طابع مميز في ألحانها وأدائها مما يميزها عن المدايح والتواشيح والأذكار، وخصوصاً أن المدايح تؤدي بمصاحبة

مجموعة من الآلات الموسيقية، غير أننا نلاحظ أن هناك غير قليل من الاختلاط بين المدايح النبوية ومدايح الذكر وبين أغاني الحج، إذ إن بعض المغنين يؤدن أغاني الحج على نمط المدايح النبوية، فإذا كان الغناء للحج فإن المغنى يبدأ بالكلام عن فرحة الحجاج بالسفر إلى مكة والمدينة ومشاهدة أنوار الرسول عليه الصلاة والسلام، ثم يدخل في موال يصف فيه الرسول (ص) والبعض الآخر يذهب في وصف طريق الحج من السورس إلى المدينة وعرفات.

ومن ثم فإن أغاني الحج التي يؤديها بعض المداحين تؤدي على النمط اللحني للمدايح النبوية، وهذا يظهر الإيقاع وتأثير الزخرفة فيه مما يزيد من استحسان المستمعين. ومنهم من يبدأ بأغاني الحج القديمة بدون آلات أو مردين، وبعدها ينتقل إلى لحن من المدايح النبوية، مما يسمى بالقلعة الحلينة وهي التي تطرب المستمعين وتحدث تأثيراً بالغاً فيهم.

### مديح ديني

يا من ملكك (١٧) عقلى وقلى ومسمى وتعاد مرتين  
روحي وأحشائي وكلى بأجمعي تعاد مرتين  
وزيلتموني ببديح جمالكم تعاد مرتين  
فلم أهدى ببحر هوانيا موعضى. تعاد مرتين  
وأوصيتموني لا أبرح بسرکم  
فجاح بما أخفى فيض أدمعي  
ولمأ فلى سدرى وقل تجلدى  
وفارقتى نومي وحرمت مضجعي  
آيت لك بالحب قلت أميك  
لامرني وقللوا أنت في الحب مدعى  
وعلى شهوى بصبايى والأسى  
يكوننا وبلا جيت أدعى

جزء من مديح نبوي تؤديه مجموعة مصرية في أثناء الحج بعد صلاة العشاء وقراءة القرآن (تم التسجيل بالمدينة المنورة)

ملحوظة هذه المجموعة ليست من المداحين أو المحترفين ولكنهم من حافلي التراث «مجموعة عادية من الحجاج» تم التسجيل سنة ١٩٧٨.

## التحليل الموسيقي

النطاق الصوتي في المدح لا رى مى لا  
يستخدم الطبقة الصوتية المتوسطة والمنخفضة

الجنس نهائون الإيقاعات اللحنية شبه متكرره

لحن غير مرتبط بميزان مرتبط بالنص الأدبي أيضا القفله  
تطلق مرسيقيا: يا ملككم

## أغنية الحمل

طلع يوم الخميس محمك يوم

نبي طلع يوم الخميس

طلع يوم الخميس والمواكب بالذهب والقرايس

طلع يوم الجمعة محمك يوم

نبي طلع يوم الجمعة

طلع يوم للجمعه والمواكب بالذهب وفي الوسط شمه

المجموعة: شالوع المولد (١٣) محمك يوم

نبي شالوع المولد

شالوع المولد خلصا يوم

جمال كرامه لمحمد

شالوع الهجين محمك يوم

أمينى شالوع الهجين

شالوع الهجين وشرمشو له السسم على باب نبينا

ختم اليمامى يوم

ختم اليمامى واقتولى

أول ما دخلت دعانيا

## التحليل الموسيقي

لحن حر غير مرتبط بميزان

الجزء الأول: النطاق الصوتي مى دو

من الألحان القديمة «تحلين»

هذا الغناء بدأ اللحن بنصف درجة صوتية قد تكون لا  
تعرف اللحن جيدا من الصعب الغناء على مساحه نصف  
درجة.

## الجزء الثاني: درجتان فقط.

ليس له جنس

التواصل اللحني صاعد.

## التلبيه

«بداية من مكان الإحرام حتى عرفات»

نبيك اللهم ما لبيك

نبيك لا شريك لك لبيك

إن الحمد والدمه لك والملك

لا شريك لك

نبيك اللهم ما لبيك

## التحليل الموسيقي

لا يتضح منه جنس، المساحة الصوتية ضعيفة.

النطاق الصوتي: ثالثة صغيرة، رى سى

الصفة الغالبة على إيقاع اللحن: الكروشى.

التواصل اللحني هابط.

الطبقة العادة، صوت نسائي.

الوحدات الزمنية (إيقاعيا) تتبع للنص الأدبي.

## أغنية حج في الذهاب

يارب وللدى نودعنا نوح بيت الله ونزور

نتهى ونول فرحتنا ونعود لك يا حبيبى يا رسول الله يا

كرامه ليا يوم الاثنين آه يا حسين

آه نظره يابو الطمين يابن بنت رسول الله

حبيبى آه يابنى رسولى آه يا محمد

## التحليل الموسيقي

أغنية حج يؤديها الصحرافين.

الآلات المصاحبة: الداي والطبله والرق.

يبدأ اللحن الأساسى بآنكروز.

الجنس: كرد، للحن ثنائى.

النطاق الصوتي. صول رى







٤- يارب والنبي توعدنا .

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in Arabic. The score is written on ten systems of staves. Each system contains three staves: a vocal staff (labeled 'Nai' or 'N'), a piano accompaniment staff (labeled 'T'), and a guitar accompaniment staff (labeled 'G'). The music is in 2/4 time, indicated by the tempo marking 'J = 112'. The score is divided into two main sections, A and B. Section A consists of the first four systems, and Section B consists of the last four systems. The lyrics are written in Arabic script below the vocal staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

G

N

T

G

N

T

G

N

T

G

N

T

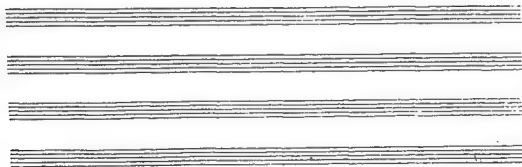
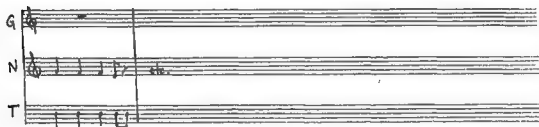
G

N

T



N° 10 A/2



№ 10 A/1







# ۸. نوینا نوینا

1-7-2-1

Solo

Group

5

6

5

6

5

6

5

6

5

6

5

6

etc.

№ 16 3/4



# ۹. ساله یا سلامه

1-95

Solo

Group

Clef

5

G

C

5

G

C

№ 16 3/4



# ۱۱. شرقم منازلنا

Handwritten musical score for the song "11. شرقم منازلنا" (I have left our homes). The score is written on four systems of staves, each system containing three staves labeled S (Soprano), G (Guitar), and T (Tuba). The music is in 4/4 time, indicated by the "4=44" marking at the top. The lyrics are written in Persian script below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system includes a "Tuba" part with a specific rhythmic pattern. The second and third systems show the vocal and guitar parts. The fourth system shows the vocal and guitar parts. The score ends with four empty staves.

4=44

Soprano (S):

Guitar (G):

Tuba (T):

Lyrics (Persian):

System 1:

System 2:

System 3:

System 4:

ش ۱۱ ۹/۱۰

الترعيد بسيط وخاص بألة اللّاي.

الطبقة الصوتية متوسطة.

الإيقاع متكرر وشبه ثابت خاص باللحن.

إيقاع الطبلة متكرر.

تسجيل محافظة الشرقية سنة ١٩٦٦ قام بالتسجيل بسرية

مصطفى شريط ١٠ - ٢٠

ملحوظة: بعض الكلمات غير واضحة.

### أغنية حج ذهاب

صلاه اللّبي فيصنى للّبي اللّزين نعمه وزيدك وظيفه

صلاه اللّبي يا حبيبى صمحه وزيدك لطايف

زيدك نصايح يا حبيبى صمحه وزيدك نصايح

جادر يزيديك نصاير لا بعونك نصيبى يا حبيبى

فرحه لك ايدك فى ايدى لابس الجطيفه ترب من على

الدائم يزيديك وظيفه زيدك لطايف يابن عمى

صمحه وزيدك لطايف يالابس الجطاييف يا حبيبى

يالابس الجطاييف يا حكيى صمحه يالابس الجطاييف

يالابس الجطاييف يابن عمى الدائم يزيديك نصايح

### معانى المفردات

نصاير: نظر، لا بعونك: أبعت لك، الجطاييف: قماش

القطيفة.

### التحليل الموسيقى

أغنية حج تمحين، سيدات.

لحن حر غير مرتبط بميزان، من أغانى الحج القديمة  
تشبه إلى حد كبير ألحان العديد والحدود.

الطاق الصوتى: صول مى.

الجنس: كرد غير كامل.

الجملة اللحنية متكرره ٨ مرات مع المحافظة على  
الإيقاعات المستخدمة استخدام بعض الزخارف البسيطة.

الطبقة الصوتية: متوسطة.

القفلة مرتبطة بالنص الأدبى.

### أغنية حج فى الذهاب

نويذا نويذا ع اللّبي ع اللّبي

نويذا نويذا ع اللّبي ع اللّبي

نويذا نويذا ع اللّبي صلينا

ع الى صلينا

نويذا نويذا والجمال عددا وان عدنا شرينا

نويذا نويذا والجمال عددا وان عدنا شرينا

نويذا نويذا والجمال عددا وان عدنا شرينا

نويذا نويذا ع اللّبي ع اللّبي

والجمال عددا من العدمية والجمال عددا

### التحليل

الطاق الصوتى: صول رى

التسلسل اللحنى ساعد.

الجنس نهاردن على دوكاند.

لحن حر غير مقيد بميزان ولالاحظ قدرة المؤدى على  
استخدام مجموعة نغمات لحنية لحرف واحد ن، ٧ نغمات و٦  
نغمات، وهكذا نلاحظ فى باقى الألحان. والمجموعة تستخدم  
الزخرفة بالرغم من صعوبة أن تؤدى مجموعة مغنين نفس  
الزخرفة. وهى أغانى تحنين.

### أغنية عودة الحاج

حجاجنا ياما وياما يروحوا وييجوا بالسلامة ويدعو لهم

حجاجنا ياما وياما يروحوا وييجوا بالسلامة ويدعو لهم

حجاجنا أخضر فاختر رجلهم أبيض قبيض

والباخرة شاجه للميه ومرجه جايه تتمخطر ويدعو لهم

حجاجنا ياما وياما يروحوا وييجوا بالسلامة ويدعو لهم

حجاجنا أخضر فاختر رجلهم أبيض قبيض

والباخرة شاجه للميه وموجه جايه تتمخطر ويدعو لهم

العناصر اللحنية

جنس راسد على راسد



النطاق الصوتي للنفحات فا دو

للتسلسل اللحني صاعد

الترديد، الزخرفة بسيطة من نفس زمن الوحدة الموسيقية

الطبقة الصوتية مترسطة

الوحدة الزمنية ثنائية النموذج، اللحن واحد متكرر

إيقاع الطبقة متكرر وشبه ثابت

وظفنا على إيليس

أغنية حج

وظفنا على إيليس ورمينا السبع جمرات

وعودنا على مدى لطلعا خالي الذنب

وروحنا على مكة الحرم إيلنا

التحليل الموسيقي

الجلس نهارد على اللوى

لحن حر غير مرتبط بميزان

يشبه أغاني الحدود والتملحين أيضاً، تؤدي في العمل على

الجمرات

في هذا اللحن تظهر مهارة اللوى في الغناء باستخدام

مجموعة نغمات في لفظ واحد، يستخدم 9 نغمات موسيقية

مع الزخرفة في كالمه طلعنا استخدم 8 نغمات لحرف 'هـ'،

النطاق الصوتي دو صول

التسلسل اللحني صاعد

القفلة مرتبطة بالنص الأدبي

الزخارف اللحنية تدخل في نسيج اللحن الأساسى

الطبقة الصوتية الحادة في أصوات الرجال

الإيقاع حر لا تستخدم فيه آلات ولا إيقاع ولا تصفيق

أغنية عودة الحجاج

سالمة يا سالمة

سالمة ياسالمة سالمة يا سالمة

سالمة يا سالمة والحج به بالسلامة

سالمة يا سالمة والحج به بالسلامة

التحليل الموسيقي

نموذج لحني بسيط متكرر والإيقاع ثابت

النطاق الصوتي صول مى هابت

ثلاثة صغيره القفلة مرتبطة بالنص الأدبي

إيقاع الطبقة ثابت ومتكرر

عودة الحجاج

ياراجع من مكة هذالك يا ما حب النبي شغل بالك

زرت المرمين يا جمالهم زرت الحرمين يا جمالهم

متعت عيونك بنظرهم شفت الحرمين يا نا يا جمالهم

وشفت الدور أودام ودفعت على اللوى مالك

على عرفات يلبيكم على عرفات اللوى مالك

عرفات يقول للوى تسلمه على أبابك

وأبقى سعيد يا نبي وأبقى من أحبابك

قال اللوى يا عرفات إزيم عتابك

ما يكمل الحج يا عرفات إلا بك

على عرفات يلبيكم وطفت المروة وسعيت

من زمزم أدرينم وطفت المروة وسعيت

التحليل

الجلس عجم فا مى رى دو مى لا

لحن حر يبدأ بأنكرور

النطاق الصوتي أركتاف وجنس التركيز على الحصار

التسلسل نغمي هابت تغلب عليه صفة الهبوط

ينقسم اللحن من حيث العناصر الشكل FARM A.B.C.D

تستخدم نفس القفلة في C.D

القفلة مرتبطة بالنص الادبي

الطبقة من إتساع النطاق الصوتي لكن مع ذلك اللحن بدور

حول جنس العجم على الحصار دون استخدام شكل مقامى

للحن الإيقاع ينبع إيقاع الكلمة ولا توجد مصاحبة آلات

موسيقية الجامعة يصرية مصطفى سنة ١٩٩٧

## أغنية عودة الحجاج

شریفتم منازلنا یا حجاج الطحاون

شریفتم منازلنا یا حجاج الطحاون

النص الأدبی متکرر

التحليل الموسیقی

النطاق الصوتی قاصو

الجنس یر واضح کرد ملون باستفدلم می

ثنائی ملنظم

التسلسل اللحلی فقرات صاعدة بسیطة غناء فردی

بمصاحبة المجموعة نفس اللحن علی التصرف البسیط فی

الإیقاع. الطبقة الصوتیة متوسطة الزخارف بسیطة جداً لها

علی دو.

## الهوامش

ملوحتة : الجمال الذی كان یعمل كسوة للسعمل إلی الأرامنی للعجازیة یعطی بقیة حیاته من العمل أو السفر تکریماً له.

١ - إبراهیم حلمی - فون كسوة التکیمة المشرفة وفون الحجاج - ص: ١٣١ كتاب أخبار الیوم مؤسسة أخبار الیوم.

٢ - إدوارد رابم لبن - عادات المصریین للمحدثین وتقالیدهم بمصر ما بین ١٨٣٣ - ١٨٣٥ ترجمة زهر الشایب.

٣ - المرجع السابق - إبراهیم حلمی.

٤ - ابن جبیر - رحلة ابن جبیر دار صیاد بیروت ص ٤٧

٥ - بهتة میدانیة تصبیلات المركز، الباهت محمد للجدی شریط رقم ٥ - ١ - ١

٦ - هو الجمال الریحید الذی كان یرج مع كسوة السعمل إلی الحجاز عن طریق للتصور وعد وفاته لقیم له الصنریع تبرکاً به.

٧ - الترابیت: عبارة عن صدوق علی شكل مستطیل غشی له ستر من العریع علیه بعض اللکابات، آیات قرآنیة وأدعیه اسم الطریقة، مختلف الألوان تبعا لكل طریقة فمثلا الأخضر للطریقة الشاذلیة الخ.

شریط رقم ٥ (١ - ٢) من تصبیلات للمركز منطقة منقوطة سنة ١٩٦٨ الباهت محمد للجدی)

٨ - تصبیلات المركز سنة ١٩٦١ محافظة سوحاج قام بالتسجیل الباهتة یسریة مصطفی.

٩ - من تصبیلات المركز سنة ١٩٧٢ - الباهتة وداد حامد.

١٠ - من تصبیلات المركز سنة ١٩٦٨ الباهتة یسریة مصطفی.

١١ - محافظة الشرقیة بحثات المركز سنة ١٩٦٦ قام بالتسجیل یسریة مصطفی.

١٢ - أ. أحمد موسى - الأغنیة الشعبیة - الیوننة العامة للكتاب سنة ١٩٩٦ ص ٥٦.

١٣ - لتلق موسیقیاً یا ملکنمو.

١٤ - من تصبیلات المركز شریط رقم ٧ - ١ - ٥ الجامع محمد للجدی سیده رشاد سنة ١٩٦٨.

١٥ - تسجیل محافظة الشرقیة سنة ١٩٦٦ قام بالتسجیل یسریة مصطفی شریط ١٠ - ١ - ٢ ملحوظة بعض الكلمات غیر واضحة.

١٦ - شریط رقم ١٦ - ١ - ١ سوحاج الجامع حسن لطفی.

١٧ - منطقة الشرقیة شریط رقم ١١ - ١ - ٩ الجامع یسریة مصطفی.

١٨ - رقم الشریط ١٨ - ١ - ١ من تصبیلات المركز للیوم الجامع عبدالملك الخمیسی.

١٩ - الشریط رقم ١٦ - ٢ - ٤ للیوم الجامع عبدالملك الخمیسی.

# آلات وأدوات الموسيقى الشعبية

د. محمد عمران

في الحديث عن حاضر صناعة الآلات والأدوات الموسيقية الشعبية ومستقبلها ضمن موضوع ندوة «حاضر الحرف التقليدية في مصر، تتحو هذه المسطور تجاه التركيز على أمر جوهري يتعلق بالأسس التي يتعين علينا الأخذ بها عند معالجة وضعية هذه الآلات وهي - في تصورنا - «الأسس الفارقة» بين ما يندرج تحت مسمى «شعبي» بالمفهوم الأكاديمي، وبين ما يندرج تحت مسمى «تقليدي» وتلقائي وعفوي... إلخ، بالمفهوم العام الشائع.

والاتجاه بالقول ناحية موضوع «الأسس» لا يأتي هنا بغرض توجيه الانتباه إلى أهمية ما يثار من اختلاف أو اتفاق حول دلالات المصطلحات أو صحة المفاهيم، بقدر ما إنه يأتي للتأكيد على أن أية رؤية صحيحة لواقع الحرف والصناعات القائمة على تقاليد قديمة، لا بد أن تلم بطبيعة الإطار الذي يضم هذه الحرفة أو تلك، بأبعاده الثقافية والاجتماعية والاقتصادية. وهو التأكيد الذي نحاول فيما يلي أن نصيغ مثالا له.

فيما يتصل بالنظام السلمي للموسيقى ولون الصوت ومساحته التي عرفت بها هذه الآلات.

بحوازي مع هذا أن كلا من المصادر التاريخية، والدراسات الميدانية المعاصرة يؤكدان أن صناعة الآلات الموسيقية الشعبية كانت - وما تزال - تجري بغرض محدد، يدل - من ناحية - على أن هذه الآلات (بخصائصها التكوينية) تعد أدوات لعمليات اجتماعية ذات ميزات ثقافية خاصة. وعلى الرغم من أن أغلب هذه العمليات تقوم على مبادئ وقواعد فنية (بالمفهوم الموسيقي)، فإن الصلة التي تربط بين آلات الموسيقى الشعبية وتلك العمليات تتراوح بين: عمليات صوتية

منذ ما يزيد عن قرنين من الزمان - وحتى اليوم - لم تتوافر الشواهد التي تشير إلى أن ثمة تغير جوهري، لحق بالآلات الموسيقية الشعبية المصرية سواء فيما يتصل بشكل التكوين الثلاثي الذي تتألف منه هذه الآلات (آلات اللقر والتوقييع/ آلات النفخ في الأنابيب/ آلات اللبر والجرب بالقوس على الأوتار) أو فيما يتصل بالتكوين الفيزيائي الأساسي الذي ظهرت به هذه الآلات منذ المراحل السابقة، أو

(\*) من أوراق ندوة «حاضر ومستقبل الحرف التقليدية في مصر» التي نظمتها لجنة الفنون الشعبية، المجلس الأعلى للثقافة، في الفترة من ١١: ١٣ ديسمبر ١٩٩٦.

فالمؤدون على الآلات الموسيقية الشعبية لا يشتركون هذه الآلات من الأسواق؛ لأن انتشار هذه الآلات ودوام وجودها - في مجتمع الريف - قاما على أن هذه الآلات تصنع وتجهز حسب الحاجة، أي أنها «آلات تفصيل»، وأن الذين يقومون بصنعها أو تجهيزها هم غالباً الأفراد الذين اعتادوا الأداء على هذه الآلات وهم - لذلك - أكثر الأفراد دراية وخبرة بمستلزمات التجهيز وأسابيحه.

وإذا كانت هناك تجهيزات تحتاج إلى تقنيات أو أدوات خاصة لا تتوفر لدى المازف (مثل أعمال الخراط) فإنها لا تتم عادة إلا بإشراف المازف، ووفق المواصفات الفنية وسائر الشروط التي يحددها بنفسه. وخارج هذه القواعد هناك مجالات ضيقة يجري فيها تصنيع وتجهيز بعض الآلات الموسيقية لأغراض تجارية، على أن الصانع - في المجال التجاري - لا يلتزم عادة المواصفات والمقاييس الفنية الدقيقة التي تتطلبها الآلة الموسيقية، ولا يولي أهمية كبيرة لإضافة الرموز والدلالات الثقافية المتعارف عليها في المجال الذي تستخدم فيه هذه الآلة أو تلك، إلا إذا كانت هناك توصية بذلك من قبل المازف. ولما زفين طلبات وشروط خاصة تختلف من عازف لآخر، ومن منطقة إلى منطقة، كما تختلف باختلاف نوع الآلة ودواعي الاستخدام وحسب المفاهيم الدائرة حولها.

على أن اضطلاع الأفراد - في المجتمع الريفي - بمهمة تصنيع أو إعداد آلاتهم الموسيقية بأنفسهم، لا يكثف عن التقاليد الفنية، والمفاهيم المتعلقة بالآلات الموسيقية فحسب، وإنما يكشف - في الوقت نفسه - عن مبدأ أساسي تعارف عليه المجتمع الريفي، وهو المبدأ الذي يظهر على وجه الخصوص المواضعات التي تقوم عليها عملية الإنتاج والاستهلاك، فلا فارق جوهري يمكن أن ينكر، بين المواضعات التي يجري بمقتضاها تجهيز الخبز واللبن وسائر احتياجات البيت الريفي، فكها تقوم على مبدأ واحد «الناس في هذا الإطار الثقافي يلتجئون بأنفسهم ما يحتاجونه، يساعد على ذلك - وكما هو معروف - أن نمط الإنتاج الزراعي خلق بناء اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً متكاملًا (كان) يوفر للأفراد مقومات الحياة اليومية.

على أن هذا القول لا يعنى - في الوقت نفسه - أن الآلات الموسيقية الشعبية (صناعة واستخدماً) اتخذت حالة ثابتة، فهذا قول يتناقى وطبيعة الثقافة؛ فالثقافة حية بخصائصها،

مصاحبة للحركة والمصوت البشريين، وعمليات بدائية تتحول عندها الآلة - بهيكلها أو بصورتها، أو بكيهها معاً - إلى عنصر من العناصر الأساسية التي تقوم عليها أحداث اجتماعية بعينها، يمكن الإشارة إليها من خلال أمثلة للروابط الشائعة في الثقافة الشعبية. فالسلامة لإنشاد الدراويش، وتجاوز الأرغول في ارتباطه بالتقسيم وبأساليب أداء الموال. وللمزارم للحطيط ولدرورات الموكب، والطنبورة للزار (زار الطنبورة) ولأغاني اللوبيين. والربابة لنقاء الشعراء. والصاجات الحاسية الصغيرة لرقص الغوازي. والبازة للتصوير ويضاف إليها بعض وظائف الطبول والدفوف التي عرفت بها لضبط وتوحيد الحركة والتنبيه وإعلام الناس بالأحداث الاجتماعية، يضاف إلى ذلك روابط أخرى تقسم على ذات المفاهيم، مثل التي تعيب استخدام أو حيازة آلات موسيقية بعينها في المنزل لمجرد أن هذه الآلات تخص فئة بعينها من الناس لا يصح التمثل بسلوكهم وأفعالهم، بينما يباح استخدام آلات موسيقية أخرى والاحتفاظ بها في المنزل؛ لأن مجال استخدامها يبرر حيازتها وينأى بمستخدميها عن الشبهات.

هذه التأكيدات - للمتعارف عليها - لا نتجنا نظراً إلى الآلات الموسيقية الشعبية (صناعة وهيئة ودلالات... إلخ) إلا بوصفها ظاهرة ثقافية نشأت واتخذت أشكالاً مختلفة وفق معطيات بيئة وثقافة بعينها، قابلية فرضت نوع الخامات والمواد المستخدمة في تجهيز وتكوين هذه الآلات، بينما وضعت الثقافة إطاراً لإمكانات التصنيع وأسابيحه، وصاغت تقاليد التدريب والأداء وحددت ماهية الاستخدام ودواعيه.

أما البيئة التي تنتمي إليها الغالبية العظمى من الآلات الموسيقية الشعبية فهي منطقة الرادى والدلتا، الثقافة الغالبة والمعملة لهذه البيئة هي ثقافة الفلاحين. وتستند الدراسات الفولكلورية - في تأكيدها انتصاف هذه الآلات إلى ثقافة الفلاحين - إلى النتائج المستخلصة من تحليل النصوص الشعرية التي يقوم عليها الغناء الذي ارتبط بمصاحبة هذه الآلات، يضاف إلى ذلك تأكيدات النتائج المستخلصة من الدراسات التي أجريت للعادات والتقاليد والمعتقدات التي يقوم عليها النشاط الموسيقي في الريف، كما يضاف إلى ذلك أيضاً الكثير من الشواهد الميدانية التي يبرزها هذا النشاط الفني الحي، والتي تؤكد - في الوقت ذاته - أن هذه الآلات وأدواتها المختلفة - كانت وما تزال - تصنع وتستخدم في إطار معطيات ثقافة الريف، سواء في بعدها الفني أو في بعدها الاقتصادي.

تتغير بتغير عناصرها وما لاشك فيه أن هذه الآلات تأثرت بظواهر التغير التي لحقت بكل ألبنة المجتمع المصري، ولا سيما تلك الظواهر التي تبدو وثيقة الصلة بال نشاط الموسيقى وبالإطار الذي ينظم عملية استخدام هذه الآلات.

ويصعد آثار التغير التي لحقت بحال الآلات الموسيقية الشعبية ويأثراتها، تشير إلى الآلات التي اخفحت من الحياة الفنية، كالريابة القدح، والجمجرة، والكبكب. ونشير إلى الآلات التي ندر استخدامها في الحياة الفنية الشعبية كالنقرزان وطبل الجمال واللكسات للحامية الكبيرة. ومما هو جدير بالذكر، أن اختفاء، أو ندرة استخدام هذه الآلات صاحبه اختفاء معالقات ونادرة مماثلة لأشكال الفنية التي ارتبطت بها هذه الآلات.

هناك صور أخرى مختلفة للتغير يتجلى بيانها فيما لحق بهيئة بعض الآلات الموسيقية، والتغير الذي لحق بهيئة الآلات لا ينفك - في حقيقة الأمر - عند مجرد الاستغناء عن جزء منها أو إضافة جزء إليها، وإنما يمتد إلى النظام الموسيقي نفسه، فيتغير فيه بقدر متصا مع هذا الاستغناء أو تلك الإضافة. فالأرغول الكبير (مقاس ٢٤) وهو آلة نغف موسيقية مجهزة من قصب الغاب، عرفت في هيئة أنبوبين، يمتد طول أحدهما ليتجاوز المترين بينما يصل قطر كل من الأنبوبين إلى ثلاثة سنتيمترات، وعلى الرغم من أن صوت هذا الأرغول كان عصباً مهماً ارتبط بمصاحبة أشكال غنائية لها منزلة مهمة عند الجمهور، وذات شهرة واسعة الانتشار؛ فإن عدد العازفين على هذه الآلة كان - وكما يقول شيوخ العازفين - عدداً قليلاً بالقياس إلى عدد العازفين على الآلات الموسيقية الشعبية الأخرى، ويمزى هذا - كما يقول العازفين أنفسهم - إلى صعوبة العزف على هذه الآلة، بسبب أن طول الأنبوبين واتساع قطريهما، يتطلبان من العازف أن يدفع فيهما قدراً كبيراً من الهواء لكي يصدر الصوت، وكذلك بسبب تباعد الثقوب (المروسة على صدر للتصبة) عن بعضها البعض، وهو الأمر الذي لا يقدّر عليه عازف.

على أن الأخذ بهذه الأسباب وحدها غير كاف لتبرير التغير الذي لحق بهيئة هذه الآلة التي عرفتها الأجيال لتعريق عديدة، إلا إذا أخذ في الاعتبار أن طبيعة الاحتياجات الفنية الشعبية المعاصرة أتاحت للعازفين على هذه الآلة مجالاً للاختيار من البدائل المتاحة من الآلات الموسيقية الشعبية، خاصة وأن العازفين رأحوا شيئاً فشيئاً يقللون من استخدام الأرغول الكبير ويزيدون من الإقبال على استخدام الأحجام

الصغيرة منه قبل أن يطوعوا الأرغول الكبير نفسه للمقتضيات الفنية الشعبية الجديدة.

لقد ظهر الأرغول الكبير (مقاس ٢٤) دون الوصلة الكبيرة السماعة (زنان) فتمسوى في طول الأنبوبين، وراح يروج على هذه الهيئة باسم (القرمة) وساعد على هذا الزواج، أن الآلة احتفظت بذات الصوت الذي كان يصدر عنها فيما عدا الطبقة الصوتية الغليظة التي راح المعلنون يستعينون عنها بإدخال آلات موسيقية أخرى كالكممان والمود، لالعرف الألحان فحسب، وإنما لملء تلك الطبقات الصوتية الغليظة (الفرش/ باس الأرسنية) التي كانت تضاهي قسبة الزنان فارمة الطول في الأرغول الكبير (مقاس ٢٤). وما تزال «القرمة» تستخدم في صحبة المعلنين حتى اليوم، وإن كان هذا الاستخدام يتم في نطاق أنشطة موسيقية قليلة الحدوث نسبياً في الحياة الفنية الشعبية.

وبجانب الأرغول، تطالعت آلة «الطببورة» بصور أخرى للتغير، ليس في الهيئة فحسب، وإنما في الأجزاء والصكوات أيضاً، وهي الهيئة المروعة آلة الطببورة المعروفة باسم «السمسمية»، حيث جاء مصورتها (أو صندوقها الزنان) في أشكال متعددة، منها الدلاري والمستطيل والمربع والمعين. وفي السمسمية شدت الأوتار من السلك الصلب بأعداد تجاوزت السبعة عشر وقرراً، بدلاً من الأوتار الخمسة التي كانت تجهز من حصى الحبوب أو من الدايون. وعدلت طريقة شد الأوتار لتصبح بالمفاتيح الخشبية المخروطة بدلاً من حلقات القماش.

هذه الأمثلة (وغيرها كثير) تبين أن حال الآلات الموسيقية الشعبية (صناعة واستخدام... إلخ) لاتصح معالجته في عزلة عن إطاره الثقافي الذي يضمه. ففي هذا الإطار يمكن الوقوف على الآلية الخاصة التي يتم بها التغير الذي يلحق بالآلات الموسيقية الشعبية. وهذه الآلية (مهما تغيرت في إطار ثقافتها) تنظر مرجعاً أساسياً، ليس فقط في تفسير صور التغير الذي يلحق بالآلات وأشكالها، وإنما في تفسير التغير الذي يلحق بسائر العناصر والظواهر الشعبية الأخرى بكل صورها وأشكالها.

أما التغير الذي يلحق بحال الآلات الموسيقية الشعبية ولا يتفق وهذه الآلية (الشعبية)، ولا يتسق وطبيعتها؛ فإنه قد يعزى إلى تأثير آلية أخرى (غير شعبية)، وهي الآلية التي لاتستهدف الآلات الموسيقية الشعبية - وجه الخصوص، وإنما تستهدف الثقافة الشعبية ككل.





# الندوة الدولية الأولى لفنون الزخرفة فى حرف العالم الإسلامى

صفوت كمال

فى الفترة من ٥ - ١٠ يناير ١٩٩٧ انعقد فى دمشق برعاية السيد الرئيس حافظ الأسد، رئيس الجمهورية العربية السورية، الندوة الدولية الأولى لفنون الزخرفة فى حرف العالم الإسلامى اليدوية، وقد نظم كل من مركز الأبحاث للتاريخ والثقافة الإسلامية بإستانبول (أرسكا) التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامى، ووزارة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية بالاشتراك مع منظمة اليونسكو، باريس، وبالتعاون مع مؤسسة مشارق الدولية، جدة - هذه الندوة الدولية الأولى حول آفاق تنمية فنون الزخرفة فى حرف العالم الإسلامى اليدوية.

وقد سبق لمركز الأبحاث أن نظم عدداً من الندوات منها، الندوة الدولية حول آفاق تنمية الصناعات التقليدية بالعالم الإسلامى، الرباط عام ١٩٩١، والندوة الدولية حول الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية، إسلام أباد ١٩٩٤، والندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية، مع تركيز حول آفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشق، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٥ بالتعاون مع العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية.

وقد افتتحت الندوة الدكتور تاج العطار وزير الثقافة ممثلة السيد الرئيس حافظ الأسد وحضر حفل الافتتاح عدد من السادة الوزراء السوريين رؤساء وأعضاء للبعثات العربية والإسلامية المحمدين بدمشق والعديد من ممثلى المنظمات الدولية والمؤسسات المتخصصة فى هذا الميدان، وأساتذة الجامعات، وخبراء فنون الزخرفة والحرف اليدوية، وممثل مدير منظمة اليونسكو.

ثم هذه للندوة التى عقدت فى دمشق ٥ - ١٠ كانون الثانى - يناير ١٩٩٧، وقد ضمت أيضاً هذه للندوة نخبة متميزة من دارسى الفنون الإسلامية، ورسمى السياسة والمخططين والإداريين القائمين على مهنة للحرف اليدوية وخبراء للزخرفة الإسلامية والطماء الذين تخصصوا فى الكتابة عن هذا الموضوع.

ثم تناول السيد أنثرا من فينكاتا شيلوم ممثل المدير العام لمنظمة اليونيسكو في كلمته دور سوريا في حماية الحرف للتقليدية وتشجيعها وأشار إلى أن مدارلات المشاركين في هذه الندوة ومقترحاتهم، ستكون موضوع اهتمام كبير من اليونيسكو.

وبين في ختام كلمته، بأن السنوات القادمة مشهدة وعياً متزايداً بالإمكانات المقدمة للحرف، من أجل التطوير الراسخ الذي يركز على التراث الثقافي والمواد والمهارات الفردية.

ثم ألقى السيد/ عمر أمين بن عبد الله، رئيس المجلس العالمي للحرف التقليدية كلمة أشاد فيها بجهود الجهات المنظمة لعقد هذا اللقاء، وجمع متخصصين وأكاديميين وخبراء من كافة مناطق العالم للخوض في موضوع تخصصي يهتم بتطوير ميدان الحرف اليدوية بشكل عام.

كما أكد بأن الموضوعات التي تم اختيارها ضمن أعمال هذه الندوة، تكتسب أهمية قصوى، وخاصة في ظل التطورات المتسارعة التي يعرفها واقع الحياة الإنسانية المعاصرة.

وفي نهاية الحفل قدم الدكتور/ أكمل إحسان أوغلي درج للندوة إلى السيد الرئيس حافظ الأسد الذي نقش عليه بسم الله الرحمن الرحيم وخطامكم شعراً وقبائل لتعارفوا، إن أكرمكم عند الله أتقاكم، وقد تسلمت الدرج الأستاذة الدكتورة نجاح الصلار، وزيرة الثقافة، كما تم تقديم درج آخر إلى السيدة الوزيرة.

ثم قدم الأستاذ نزيه معروف، رئيس برنامج تطوير الحرف اليدوية في مركز أريسا والمنسق الدولي للندوة دمشق، كلمة رحب فيها بالوفود المشاركة شاكرًا حرصهم على متابعة ما تم البدء به في ندوة الرباط عام ١٩٩٠، وما تم الاستمرار به في إسلام آباد عام ١٩٩٤، وما تم متابعته في ندوة القاهرة ١٩٩٥ كما أعرب عن غيظه بانضمام نخبة جديدة من المعنيين في هذا الميدان، إلى مجموعة العمل السابقة، خاصة وأنها تتميز بخبرات متخصصة من دول عديدة مختلفة ستتناول موضوعات لم يسبق التطرق لها من قبل.

وقد تميزت الندوة بحضور مكثف من دول عديدة من العالم نذكر منها: استراليا، الجزائر، أوزبكستان، البحرين، الإندونيسيا، مصر، فرنسا، أندونيسيا، إيطاليا، الأردن، الكويت،

وقد دعت الأستاذة الدكتورة نجاح الصلار إلى الحفاظ على هذا الفن الرائع لا من خلال صيانة ما هو كائن منه بل من خلال نفخ الروح فيه، لتكون له ولادة جديدة وحياة جديدة متجددة متكاملة عن طريق الأبحاث والدراسات والندوات، والشجيع مادياً ومعنوياً لأصحاب هذه الحرف الزخرفية اليدوية.

وأضافت بأن لهذه الندوة قيمة استثنائية، سواء في تناولها - وبإحاطة - لموضوع الفن الزخرفي العربي الإسلامي، أو بالمعارض المتعددة التي تقام على هامشها والتي هي ماقط ضوة يدور الموضوع الإسلامي. ثم ألقى الدكتور أكمل الدين إحسان أوغلي المدير العام لمركز الأبحاث والتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية في استانبول كلمة أشاد فيها بالرعاية الكريمة التي أولاهها السيد الرئيس حافظ الأسد لهذه الندوة. وقد تناول في كلمته واقع الحرف اليدوية للندوة الإسلامية، وأشار إلى أن الأمة الإسلامية أبدعت حضارة راسخة ورصيدة هائلة من التراث الذي تخرزه حواضر العالم الإسلامي، وتميزه بالتنوع والوحدة في الوقت نفسه.

كما أضاف الدكتور أكمل بأن أخطر ما يواجه الفنون والصناعات التقليدية اليوم هو البعد بها عن أصولها نتجة للتأثر بالفنون الوافدة علينا من خارج محيطنا الثقافي والزحف الصناعي للتكنولوجيا الرهيب الذي نشهده اليوم.

كما شدد في كلمته على أن إقامة المعارض المشتركة وتنظيم المؤتمرات وعقد الندوات الدولية، هي الوسيلة الناجعة لتحقيق اللقاء والتعارف، وتبادل الأفكار وإثراء التجارب، والتقريب بين الاتجاهات مما يسهم في تقوية مشاعر الانتماء لفن إسلامي أصيل، يعبر عن شخصية مفردة وهوية ذات خصائص متميزة.

كما ألقى معالي الشيخ أحمد زكي يمانى كلمة منسمة مشارق الدولية، أشاد فيها بما تم تقديمه من رعاية لهذه الندوة من قبل السيد الرئيس/ حافظ الأسد واحتضان أعمالها في مدينة دمشق وأشاد بالدور الريادي لمركز الأبحاث (أريسا) وما أتجزه من ندوات ولقاءات غلمية كانت هذه الندوة إحداهما وكذلك ندوة القاهرة التي عقدت عام ١٩٩٥. ودعا إلى الحفاظ على الهوية العربية الإسلامية، وذلك من خلال الحفاظ على التراث الفني الإسلامي. وأوصى في نهاية حديثه بإقامة مركز للحرف اليدوية الإسلامية.





محمد نوري مدير مكتب منظمة الأمم المتحدة للتنمية الصناعية



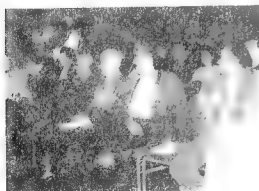
اسيدة الدكتور نجاح العطار وزيرة الثقافة السورية



أسعد نديم



الكسندرا استوكيتش رئيسة مؤسسة وورلد بيس



الوفود المشاركة وهي تتابع جلسات الندوة



فاليري جونز الزهر

لبنان، ماليزيا، موريشيوس، المغرب، الباكستان، فلسطين، قطر، المملكة العربية السعودية، جنوب إفريقيا، الجمهورية العربية السورية، تاجيكستان، تونس، تركيا، دولة الإمارات العربية المتحدة، المملكة المتحدة، الولايات المتحدة، اليمن، فنزويلا.

وقد رافق الندوة العديد من المعارض المتنوعة حول ميادين التراث والحرف اليدوية، وعرض فني شاركت فيه بعض الفرق تحت شعار «إحياء وحماية التراث الثقافي للعالم الإسلامي».

وقد أقيم معرض دولي للفنون زخرفية الحرف اليدوية حيث تم عرض إبداعات الحرفيين في هذا الميدان، والتي شملت الجوانب المختلفة لها في عدة مناطق من العالم الإسلامي من حيث الشكل والتصميم والأساليب المستخدمة.

وقد اشتملت المعارضات على جوانب عديدة من الفنون الحرفية الخاصة بالذول والفعاليات المشاركة، مبرزة غنى فنون الزخرفة في كل من الزجاج المشق، الحفر على الخشب، أعمال الصدف، الحرف للفضية، ولوحات الإبرو والسماعات، القيشاني، الباتيك، السجاد والكليم، اللوحات الزخرفية، الرسم على الحرير والقماش، الحرف الجلدية والاحاس، وغيرها من هذه الفنون الحرفية اليدوية.

كما أقيم معرض الأرابيسك في الفن التشكيلي العربي السوري المعاصر حيث شمل المعرض أعمال أربعة عشر فناناً سورياً في قاعة المعارض في المتحف الوطني بدمشق.

وكذلك معرض فن الزخرفة في الخط العربي الذي أقيم في قاعة المعارض بمكتبة الأسد والذي شمل عرض إبداعات الزوا في هذا الميدان من الخطاطين السوريين حيث تم عرض أعمال ستة وعشرين خطاطاً، استخدمت فيها أنواع من الخطوط، شملت الكوفي والنسخ والثلث والرقعة والديواني، وجلى الديواني، والإجازة والفارسي والسفري.

كما تم عرض مجموعة من لوحات الفنانين التشكيليين السوريين، تبرز سمات التراث العربي الإسلامي في المساجد والمعالم التاريخية والخطوط، ومختلف أشكال التحف التطبيقية.

كما أقيم أيضاً معرض للتصوير الضوئي بفنون الزخرفة في سورية، وقد ضم المعرض، الذي أقيم في

صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق، أعمال عشرة فنانين سوريين، تمثل السطاء للحرفي في مجالات من الصور الضوئية.

بجانب ذلك أقيم معرض الصور التاريخية، والذي أقيم في صالة المعارض بفندق الشام، الذي أقيمت فيه الندوة، وقد ضم المعرض مجموعة من الصور التاريخية القديمة للندن السورية ومدن من العلم الإسلامي المأخوذة منذ مائة عام خلت، من أوشيف السلطان عبد الحميد الثاني والمحفوطة ضمن أرشيف الصور التاريخية لمركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول.

كما قدمت بعض العروض الفولكلورية المستوحاة من التراث الشعبي، شاركت فيها فرقة أمية للفنون الشعبية السورية، وفرقة زنوبيا للفنون الشعبية، وفرقة عتاب التركية للفنون الشعبية قدمت فيها لوحة من لوحات حفلات العرس التي تنساء فيها الشموع وقد نكرتنا هذه اللوحة بما صاحبها من زهور وشموع بحقل ليلة اللحة الذي يقام في مدينة السريس بمصر حيث ترف العنة بالغناء والرقص والعزف على السمسمية مع صيلبة الحناء المزينة بالورود والشموع.

\*\*\*

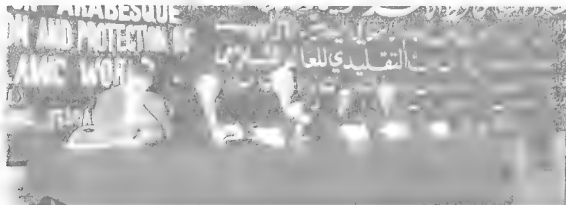
وقد شملت جلسات الندوة تقديم ورقات بحث حول للموضوعات التالية:

فن زخرفة حرف العالم الإسلامي اليدوية: الماضي والحاضر والمستقبل: سورية نموذجاً، العلاقة التحتية بين التصميم والزخرفة الإسلامية - إحياء وإعادة استعمال التصميم التقليدية، سبب ولادة فن الزخرفة في الحضارة العربية الإسلامية، تقاليد الزخرفة في عمارة القرون الوسطى والحديثة لأوزبكستان، المفهوم الهندسي في فن الزخرفة - الأشكال الهندسية المعروفة: المثلث والربيع، والخماسي والسداسي، والدائرة والنجمة، والخطوط والمساحات والأرتميات، الإبداع في الزخارف النباتية المستخدمة في الحرف اليدوية، التصميمات والتشكيلات الزخرفية المستخدمة في فن الخط - ملاحظات حول هذه التصميمات والتشكيلات في الخط الأندونيسي، اعتماداً على قطع جيولوجية، الورق المجزع الإسلامي للتقيد وفنون الورق اليدوي، مفهوم الأساليب الزخرفية في الحرف المعدنية - الخطوط والكتابات المحفورة على القطع المعدنية، فنون للتصنيع والطرق الخلفي والتطعيم

# الندوة الدولية الأولى لفنون الزخرفة في العالم الإسلامي



السيدة الدكتورة نجاح المطار وزيرة الثقافة السورية تلقى كلمة الافتتاح



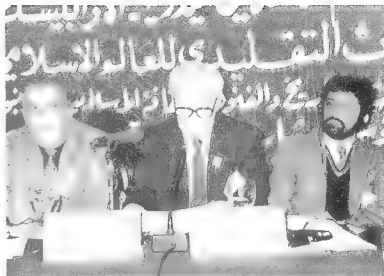
من اليمين، عادل عويش، خالدة الرحمن، عبدالرحيم غالب، علي القيم، وفزیه معروف



حفل الافتتاح والوفود المشاركة



الدكتور محمد علي أثناء إلقاء بحثه الذي صاحبه  
عرض بالشرائح الملوّنة



الإستاذ صلفوت كمال أثناء إلقاء بحثه وعلى يمينه الأستاذ سجاد كوثر  
وعلى يساره الأستاذ علي القيم



أ. د. أسعد نجيم أثناء رئاسته للجلسة الثالثة عشر



الإستاذة سوسن عامر أثناء إلقاء بحثها



الإستاذ عز الدين نجيب الثاني من اليمين أثناء إلقاء بحثه



الدكتورة نجاح العطار في زيارة للجنّاح المصري بالمعرض



السيدة الدكتورة وزيرة الثقافة تفتتح فعاليات المعرض الدولي للفنون زخرفة الحرف اليدوية

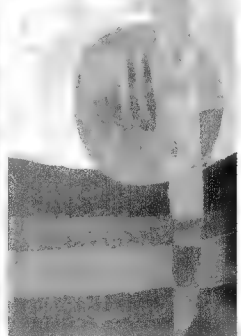
## المعرض الدولي لروائع فنون زخرفة الحرف اليدوية

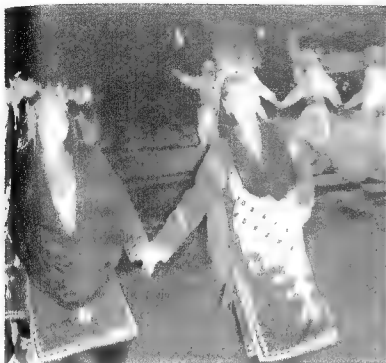
استلهم الخط العربي في أعمال فنية حديثة لوجه

من أعمال الفنان السوري محمد غنوم



في الجنّاح المصري: من اليمين صفوت كمال، إتمام سليم، د. نوال المهديري





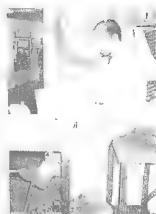
من عروض فرقتي :  
أُمِّيَّة و نُرُوبِيَا السُورِيَّيْنِ  
للفنون الشعبية



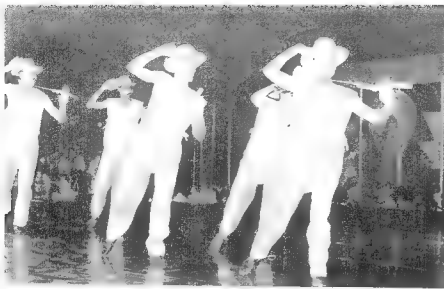
عازف المزمار بقرعة عنتاب التركية



## عروض الحرفيين وأجنحة بعض الوفود المشاركة







فرقة الوادى الجديد

# مهرجانات الإسماعيلية للغفون الشعبية



فرقة الوادى الجديد



فرقة فلسطين



فرقة تركيا



فرقة تونس



فرقة سوريا

فرقة اوزبكستان



فرقة الصين





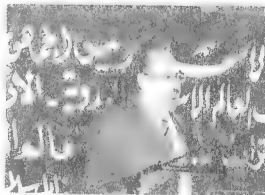
السيد نزيه معروف رئيس برنامج تطور الحرف اليدوية في مركز  
لوسبكا



حكمت بارودجي كيل، أحمد رواد فن الآبرو



السيد عمر أمين بن عبد الله رئيس المجلس العالمي للحرف التقليدية



المهندس عبد العزيز كامل رئيس مؤسسة مشاريق الدولة



وزيرة الثقافة وهي تزور جناح وزارة الثقافة المصرية

والتحريم والتشبيك وغيرها، إبداعات فن الزخرفة في الحرف الخشبية - الإفريز الخشبي في جامع بن طولون، اللوحات الزخرفية الجدارية في السيراميك للفنون، التلوخ في التصميمات الزخرفية في السجاد والتكليم، الأرابيسك في الخزف الإسلامي، التعليم والتدريب ضروريان لتكوين الصناع المهرة - تركيز حول تعليم فن الزخرفة في برامج إعداد الحرفيين التقليديين، الجوانب الاقتصادية والمالية لتطوير فن الزخرفة، الحكومة والرعاية والدور المهم لهما في تنمية وتطوير وزخرفة الحرف التقليدية، فن الزخرفة والزينة - الأرابيسك - كعامل رئيسي ملازم لتراثنا المصري الإسلامي، تأثير فن الزخرفة الإسلامي في الفنون الأوروبية - زخارف قصور الحمراء، تحليل لمعنى الأرابيسك في علاقته مع التوحيد، وتطوره عبر الزمن والأمكنة وتأثيره على الفن الأوروبي المعاصر، تسويق الحرف اليدوية الإسلامية، فنون الزخرفة في القرآن الكريم، المفردة الزخرفية في الفنون السورية (الجزء - الثوابت - التحولات) .

كما تم تقديم ورقات بحث فرعية، لرفع الكلمات الرئيسية بأكثر إضافية، بهدف إغناء التغطية وتوسيع دائرة المناقشات، تبع ذلك عروض موجزة من خبراء الدول الأعضاء، والمنظمات والمؤسسات الإقليمية والدولية العاملة في هذا الميدان، ونقاش عام، حيث شمل تقديم ورقات حول الموضوعات التالية:

تربيع السيراميك والصناعة الرومانية، الاستفادة من الأساليب العلمية في ترسيم الأعمال الفنية للزخرفية في العمارة الإسلامية في مصر، خرف إزنك العثماني الموجود في متحف جولنيكيان في البرتغال، التصميمات الزخرفية على العناصر الإسلامية الأليبية في العصر العثماني الأول والعصر القرماني، الحرف اليدوية الإسلامية في منطقة البلقان - البوسنة والهرسك، فن الإبرو - الورق المجزغ، الفن والابتكار والأرابيسك، الوضع الحالي لفنون زخرفة الحرف الإسلامية في موريثوس، صور لفنون الزخرفة في جوامع جنوب إفريقيا، الوضع الحالي لتعليم الزخرفة في مدارس الأردن واليمن - نص الحرفيين المهملين ضمن أجيال المستقبل للهموض بمسؤولية تطوير فنون الزخرفة والحرف الإسلامية، الألوان السبعة في مكران، الباكستان، الزخرفة في التطريز التقليدي، التشكيل البائتي لشجرة الحياة كتصميم زخرفي من العصر الأموي - النشأة والتطور الأولى لهذا

التشكيل، بداية فن الزخرفة ومنطلقاته الفكرية، تأثير الفنون الإسلامية وخاصة الأرابيسك في فنون أمريكا اللاتينية .

وقد بدأت جلسات العمل اعتباراً من يوم الاثنين ٦ يناير ١٩٩٧ رأسها الأستاذ عبد الرحيم غالب، وهو أستاذ بمعهد الفنون، للجامعة اللبنانية، وفدان تشكيلي مهمهم بشكل خاص بفن الخط العربي، واستهلها الأستاذ على القيم بكلمة رئيسية عن فن زخرفة حرف العالم الإسلامي اليدوية، الماضي والحاضر والمستقبل، سورية نموذجاً. والأستاذ على القيم هو معاون وزير الثقافة في الجمهورية العربية السورية وأستاذ محاضر في الآثار والفنات .

وقد عقدت للدوة ست عشرة جلسة وفي حفل الاختتام قدم الأستاذ فزيع محروفي رئيس برنامج تطوير الحرف اليدوية في مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول (أرسكا) بصفحة مقررًا للدوة تقرير وتوصيات للدوة وبيان دمشق الدولي. كما ألقى بعض ممثلي الهيئات والفرود المشاركة كلمات بهذه المناسبة متمنين استمرار الجهود في متابعة هذه الندوات وتحقيق ما هدفت إليه للدوة من برامج وآمال وتوصيات.

\*\*\*

وقد صدرت عن للدوة التوصيات التالية:

## ١- التوعية وتنشيط المجتمع

لفت الانتباه، وإثارة الاهتمام، ودفع جهود الرعاية والعناية بالحرف اليدوية، وبذل الطاقات لحفظها، وإنمائها وتطويرها، لما تشغله في حضارتنا من حيز كبير، وما تحمله في ذاتها من رفيع، وما تدبوأ من مكانة سامية، وتمثل من قيمة فنية نادرة .

## ٢- الأصالة والتكنولوجيا الحديثة

إن العودة إلى الجذور ضرورة قومية وحضارية، وإن صون الذاتية الثقافية يبدأ بالتحور من الدبعية الغربية الفنية. إن عصر المدنية والتقنية والانفتاح العالمي للول، يشهد غزواً مدنياً وتقنياً على مختلف الأصعدة وفي مختلف المجالات، وتكاد السمات المميزة للحضارات المختلفة أن تتلاشى وتضيع معالمها أمام هذا الغزو، فهناك خط في كافة مجالات الحياة. إن عامل السرعة ومحاولة اللحاق بالتطور العالمي السريع، جعل تقدماً في بعض المجالات لا يرتبط بأساسيات حضارتنا، ولا ينبع من تراثنا، ولكنه كان دخيلاً مما قد يهددنا



معالي الشيخ أحمد زكي يمانى يلقى كلمة مؤسسة مشارق الدولية



الدكتور أكمل الدين احسان أو هلى مدير عام مركز اوسبكا



السيد أندراس لينكانا هيلوم ممثل المدير العام لمنظمة اليونسكو



إمام سليم مدير عام المنظمات الدولية والإعلام الخارجى بالملاطات  
الثقافية الخارجية لوزارة الثقافة المصرية



من اليمين أحمد المكنى، حلم القيم، أسعد لدم، نزيه معروف، محمد توري، وعليق بهنسى

• التصميم والتطوير والإبتكار ومهمتها ربط المنتج الحرفي بالاستخدامات الفعلية في إطار اقتصاديات الكلفة للمنتجات المختلفة، بهدف تقديم منتج متطور تتوفر به عوامل الجودة، وبأسعار منافسة في مقابل القوة الشرائية الملائمة.

• دعوة المكاتب الاستشارية لتتقيد بمسئولياتها، واستخدام الكمبيوتر لمساعدة الحرفي والفنان بهدف توفير الوقت وصنط الجودة.

## ٦- الآفاق المستقبلية للتسويق

• زيادة نسبة السوق الحرفي الزخرفي اليدوي في المنتج، بما يتواءم مع الأنواع المختلفة والقدرة الشرائية المتفاوتة. كما ينبغي وضع نظام مراقبة الجودة ورقابة الكلفة، من خلال تدريب كادر على الصلعة.

• الترويج الجيد من خلال تثقيف المجتمع وتوعيته، بأهمية جمال فنون زخرفة حرف العالم الإسلامي.

• معرفة السوق وتحديد العميل المستهدف وقدرته الشرائية، وبالتالي تحديد مواصفات المنتج المطلوب، وسعره الممكن والجودة المطلوبة، وتحديد طرق العرض المناسبة.

• دراسة سوق الممولين، بهدف استقطاب الموارد المساعدة للإنتاج والمخزون، من خلال إعداد الدراسات المالية والتسويقية المقدمة للجهات التمويلية.

• دراسة السوق المنافس، بهدف الإحاطة من خلال وعي كامل بظروف المنتجات المنافسة وعيوبها وميزاتها وأسعارها ومكوناتها، وأسعار موادها الأولية والبدائل الممكنة، وتثقيف الفنانين والحرفيين باستخدام ما يلائم الحفاظ على الجودة، مع خفض الكلفة ورفع القيمة المضافة.

• دراسة سوق الأنظمة والصناعات والجمارك، بهدف التعرف على إمكانية خفض السعر النهائي للزبون، بإزالة أكبر قدر من العوائق المالية، بما يؤدي إلى تشجيع حركة التسويق والتعامل بهذه المنتجات.

## ٧- البحث والتوثيق

الدعوة لتنشيط حركة الدراسة في ميدان زخرفة الحرف، والعمل على توثيقها وتبويبها، من خلال إنشاء بنك معلومات حول المصطلحات والتصميمات المتوفرة في فنون الزخرفة الإسلامية، وبالتالي وضعها في متناول مركز تدريب دولي حول فنون الزخرفة، كمرجع مهم للحرفيين والباحثين والمتدربين في هذا الميدان.

بفقدان سمنا الحضارية وأصالتها التراثية، ففقد الطريق بين الحضارات. إن هذا الوضع الخطير يستدعي إعادة النظر والتركيز على سمنا وهويتنا الحضارية المتميزة في كل مجال من المجالات، وأن ننجد كل ما هو غريب عن حضارتنا أو يتعارض مع ديننا وثقافتنا، وأن نغرس بكل قوة وعزم وتصميم لحماية تراثنا التقليدي وتطويره، وضمان استمراره جيلا بعد جيل، حفاظاً على ثقافتنا وعاداتنا وصنعتنا المميزة لنا بين الحضارات والأمم.

## ٣- الحكومة والرعاية

إن واجبنا يمتد للحفاظ على الخبرة الفنية التي يتوارثها حفظة هذا الفن من الفنانين الحرفيين ورعاية مهارتهم الحرفية في تنفيذ تلك الأعمال المبهمة، وأن تكون رعايتهم رعاية شاملة تصون هذه الأصالة الإبداعية، وتلك الخبرة الفنية وتنميها، وتعمل على نقل خبرة هؤلاء الفنانين الحرفيين المتميزين في فن الزخرفة الإسلامية إلى أجيال متعاقبة، بهدف تحقيق التواصل للثقافة بين ما كان وما هو كائن. وهذا يتمثل بإنشاء مركز تدريب دولي في مدينة دمشق لفن الزخرفة الإسلامي، يكون في الوقت ذاته مقراً لرعاية مبدعي هذا الميدان والاهتمام بهم، وتوفير التقنيات اللازمة لهم، ومدهم بالمواد الأولية، وفتح الآفاق أمام عرض منتجاتهم.

## ٤- إحياء وإعادة استعمال التصاميم القديمة

الدعوة لتنشيط وإعادة إحياء واستمرار عطاء فنون زخرفة الحرف اليدوية عبر المصور حتى يمكن المحافظة على صيغتها التقليدية، بما يؤمن زائداً غنياً لمصادر عمل الحرفيين المعاصرين.

كما يتوجب تحديد المجالات الفنية التي تعكس روح التراث الإسلامي، ثم محاولة استغلال أهمية الفن الإسلامي، من خلال وضع مخططات تستهدف إعادة تقييم مفهوم النشاط الحرفي، واتخاذ التدابير التي تضمن الإبداع والبحث، وتنظيم التكوين الحرفي، وتحديد طريقة التعاون في هذا المجال.

## ٥- التعليم والتدريب

تفعيل دور فنيي الزخرفة الإسلامية كأداة مميزة للمنتج العصري الأصيل من خلال :

• البحث والتأصيل لعلوم فن الزخرفة الإسلامية، والتثقيف من خلال توزيع الجهد بين الكليات والجامعات، ومراكز الأبحاث ومشاريع طلبة الدراسات المتخصصة.

## ٨ - دليل فئاني الزخرفة في العالم الإسلامي

العمل على نشر هذا المعجم الذي لم يجمع معه، بحيث يضم مئات من الأسماء في كافة مجالات إبداع فنون الزخرفة، بما يخدم دراسات الباحثين والمصممين والحرفيين والفنانين، وبما يضمن تأمين تعريفهم على مختلف هذه الجوانب في دول عديدة.

## ٩ - برنامج دولي إقليمي لتنمية الحرف اليدوية

تقدراً لجهود مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول (أرسكا) ومنظمة اليونسكو ومنظمة اليونيدو في مجال تنمية وتطوير الحرف اليدوية، فإن الندوة تدعو الجهات الثلاث للتعاون فيما بينها ومع الجهات المعنية في دول منظمة المؤتمر الإسلامي للهيوض ببرنامج إقليمي دولي للتعاون في تطوير فنون زخرفة الحرف الإسلامية اليدوية.

هذا ويقتد المشاركون هذه المناسبة للتعبير عن عميق تقديرهم للسيد الرئيس حافظ الأسد، رئيس الجمهورية العربية السورية، لكرمهم بتقديم رعايته الخاصة لهذه الندوة، ولأنه كان لها الأثر السليب على الدولات .

كما يعبر المشاركون عن سعادتهم بالحفاوة الكريمة التي استقبلوا بها، والتنظيم الدقيق الذي لمسه، خاصين بالشكر، وزارة الثقافة السورية، وعلى رأسها السيدة الدكتور نجاج العطار، وزيرة الثقافة، ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول، والتعاون المتمر لمنظمة اليونسكو ومؤسسة مشارق للدولة.

كما صدر بيان دمشق الدولي حول الزخرفة في حرف العالم الإسلامي اليدوية.

وقد صدر عن الندوة بيان تعرض للتوجهات المستقبلية الخاصة بتطوير فنون زخرفة الحرف في العالم الإسلامي خلال المرحلة القادمة، جاء نصه كالآتي:

إيماناً منا بأهمية مناقشة الإجراءات التي يمكن اتخاذها لتفادي فقدان القيم والتقاليد الإسلامية التي تميز هذا الميدان، بهدف المحافظة على الطليعة المتميزة لهذا الجانب الحرفي من تراثنا الإسلامي، وإحساساً منا بمدى الحاجة الملحة لحماية فنون زخرفة الحرف، والهيوض بها وحمايتها، والعمل على نشرها، والتعريف بها كتركت مصطاء لهذه الأمة، وإذ نعي أهمية توفر البيانات الضرورية للهيوض بهذا الميدان، للولجب توفرها من خلال جهود مشتركة من قبل كافة السطين -

مؤسسات وجهات حكومية ودولية وأهلية وأفراد، وإذ ندرك ما للتمويل من ضرورة قصوى، لتنفيذ مشروعات التطوير المنشودة، مما يستدعي تضاضف جهود الرعاية المشتركة في هذا الصدد، نقرر بالإجماع ما يلي:

إنشاء مركز تدريب دولي لزخرفة الحرف اليدوية في مدينة دمشق، لتأهيل وتدريب حرفيي العالم الإسلامي على مختلف الأسائل والطرق المستعملة في ميدان فنون زخرفة الحرف لليدوية في مناطق العالم الإسلامي كافة.

مناشدة الدول الأعضاء ومؤسسات التمويل والمنظمات الدولية دعم هذا المركز، ومدة بكافة مستلزمات التشغيل والتطوير لخدمة حرفيي المنطقة.

الدعوة لإنشاء صندوق تمويل دولي لدعم هذا المركز، بما يؤدي إلى تأمين عائد ثابت له يضمن استمرارية الهيوض برسائله.

العمل على تنظيم برامج تنافسية للشباب الحرفي، لحثهم على الابتكار والإبداع في تنمية فنون زخرفة الحرف، وتقديم حوافز عالية لدفعهم للمشاركة بها، وللوصول إلى حرف متجدة نلماً في هذا المجال.

الطلب من وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ومن مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول، أرسكا، التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامي، تعميم هذه الوثيقة على كافة الدول الأعضاء، والإشارة إليها في كافة الاجتماعات والمؤتمرات القادمة.

الدفع باتجاه تحسين أوضاع الحرفيين ومبدعي فن الزخرفة الإسلامي، وتقدير المساهمة القيمة التي يقومون بها للهيوض بهذا الجانب المهم من تراثنا، وإعطائهم المكانة اللائقة في المجتمع.

فتح نوافذ العرض المتاحة لعرض منتجاتهم، بهدف تأمين مجالات التسويق المناسبة لهم.

الاهتمام بالتعليم والتدريب كجانب مهم لتأهيل الشباب الحرفي ودوام الابتكار والإبداع.

مناشدة وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة، تأكيد الاهتمام والتعريف بمطاء الحرفيين، وأهمية دورهم في ضمان بقاء وإشاع تراث الزخرفة الإسلامية.

وقد شارك عدد من الخبراء والأساتذة المصريين للمتخصصين في هذه الندوة الدولية بعدد من الدراسات والبحوث، قدمت الأساتذة الفنانة سوسن عامر دراسة

عن «إبداعات فن الزخرفة في الحرف الخشبية  
الإفرنجي الخشبي في جامع بن طولون».

وقدم الأستاذ الدكتور محمد على حسن زينهم  
الأستاذ بكلية الفنون التطبيقية بجامعة حلوان بحقي، أحدهما  
عن «تأثير فن الزخرفة الإسلامية على الفنون  
الأوروبية (النهضة، الاستشراق - المدارس الفنية  
الحديثة)» . والثاني عن «الاستفادة من الأساليب  
العلمية في ترميم الأعمال الفنية الإسلامية» .

كما قدم الأستاذ الدكتور صلاح أحمد البهنسي،  
أستاذ العمارة والفنون الإسلامية في قسم الآثار بكلية الآداب  
في جامعة المنيا، دراسة عن «التصميمات الزخرفية على  
العمارة الإسلامية الليبية في العصر العثماني الأول  
والعصر القرمانلي» .

كما شارك الأستاذ صفوت كمال ، خبير الفنون  
الخشبية والأستاذ غير المتفرغ بالمعهد العالي للفنون الشعبية،  
أكاديمية الفنون، القاهرة، دراسة عن «فنون الزخرفة -  
الأرابيسك - كعامل رئيس ملازم لتراثنا المعماري  
الإسلامي» .

كما قدم الأستاذ عز الدين نجيب مدير عام المركز  
الفنية بالمركز القومي للفنون التشكيلية بمصر، دراسة عن  
«تنمية فنون الزخرفة في الحرف الإسلامية في مصر  
والوضع الراهن، وذلك بالإضافة إلى جهده مع الفنان  
الأستاذ عصمت داوود باشي والأستاذة إنعام سليم في  
إعداد جناح وزارة الثقافة في المعرض الدولي لروائع فنون  
زخرفة الحرف اليدوية . وقد تضمن المعرض نماذج من هذه  
الفنون مع شرائط للفيديو ومطبوعات توضح هذه الفنون .

كما شاركت الأستاذة إنعام سليم مدير عام المنظمات  
الدولية والإعلام الخارجى بالعلاقات الثقافية الخارجية بوزارة  
الثقافة وممثل مصر في المجلس الدولي للحرف اليدوية ولجان  
منظمة الفنون الشعبية الدولية ببحث عن «دور العلاقات  
الثقافية الخارجية في التعرف بالحرف التقليدية  
الإسلامية ودعم وجودها في المحافل الدولية في  
البحث عن فرص تسويقية جديدة لها» .

كما شارك الأستاذ الدكتور أسعد نديم، منشى معهد  
المشربية للتنمية فن بلندا وأستاذ وعضو مجلس معهد الفنون  
الشعبية بأكاديمية الفنون في القاهرة، وممثل الصندوق العربى  
للإنماء الاقتصادى والاجتماعى فى مشروع توثيق وترميم  
بيت السحيمي، ومدير للمشروع، وقد أوضح الدكتور أسعد  
تجربته في إنشاء معهد المشربية للتنمية فنون بلندا،  
وكذلك مراحل ترميم بيت السحيمي وهو أحد البيوت الأثرية  
في حي الجمالية بالقاهرة . وذلك بالإضافة إلى رئاسة للجلسة  
الثالثة عشرة .

كما قامت الأستاذة الدكتورة نوال المسيرى مديرة  
معهد المشربية للتنمية فنون بلندا بحضور هذه الندوة كمرافقة  
ومتابعة لجميع أعمالها . وفي الواقع لقد تكاملت جهود جميع  
المشاركين في هذه الندوة وكذلك الذين حضروا فعاليات هذه  
الندوة في إثراء مناقشتها وإضافة العديد من التوجهات العلمية  
والعملية للحفاظ على فنون الزخرفة في حرف العالم الإسلامى  
اليديوية، وإثارة روح جديدة وجادة في تنمية هذه الفنون،  
ورعاية أصحابها من ممارسين ومبدعين، لتواكب في  
مسيرتها الفنية للدهشة العلمية والفنية التي تشمل العالم  
الإسلامي وتثرى ثقافته .





# مهرجان الإسماجيلية الدولي للفنون الشعبية

## دعاء مصطفى كامل

في مدينة الإسمايلية - في شهر أغسطس وتحت إشراف منظمة كان :سيوف،  
العالمية - يكون اللقاء في مهرجان الإسمايلية الدولي للفنون الشعبية، الذي  
تنظمه الهيئة العامة للصناعات الثقافية .

في حفل افتتاح المهرجان في دورته الثامنة ارتفع الهمم - الرمز الأكبر للحضارة  
المصرية - عن أبطال السير الشعبية وممثلى الفرق المشاركة في المهرجان، ثم عاد  
ليحتويهم مرة أخرى في ختام المهرجان، للتعبير عن تواصل العطاء المصري  
الحضاري على مر العصور، وتجسيد روح المحبة والصداقة بين الشعوب .

وفي مهرجان هذا العام شاركت أربعون فرقة، ممثلة لثلاث وثلاثين دولة . وقد  
تباينت هذه الفرق من حيث كونها فرق هواة أو فرقاً قومية، كما تباينت أساليبها  
في تقديم فنونها الشعبية ؛ بين محافظة على تراثها ومؤدية له كما هو، وبين مطورة  
له مع الإبقاء على عناصره الجوهرية . ومن هذه الفرق المشاركة .

من اللغات (اللكسمبورجية والفرنسية والألمانية والإنجليزية)  
.. فهذا التنوع اللغوي مع الإرث الثقافي التاريخي جعل  
لرقصات الفرقة شكلاً يأخذ من القديم والحديث على حد سواء؛  
فتقدم الفرقة رقصات تنتمي إلى العصور الوسطى، وإلى  
القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وكذلك الرقصات الريفية  
بأزيائها وعاداتها الخاصة .

**فرقة مسرح بولاج للرقص الشعبي -**  
أذربيجان: ويقوم أعضاؤها بدراسة الفولكلور وتقديم  
عروض من احتفالات أذربيجان . وقد قدمت الفرقة عدة

**فرقة لاسياما دي نياردا - فرنسا:** وقد أسسها  
الشاعر جوان نيكولا، عام ١٩٥٢، ويعنى اسمها «فجر نيس»  
وتضم مائة فنان من الهواة .

وتعد هذه الفرقة واحدة من أهم الفرق الفرنسية التي تهتم  
بفولكلور بلادها خاصة «نيس» في احتفاظها بالزى الشعبي  
الصياد وجامعة الورود، وتستخدم الفرقة الآلات الموسيقية  
التقليدية لمدينة نيس مثل آلات النفخ والإيقاع . كما صنعت  
آلات أخرى مثل الأكورديون والترومبيت والكلارينيت .

**فرقة وادي القصور السبعة - لوكسمبورج:**  
وقد تأسست عام ١٩٥٢ في لوكسمبورج حيث تتماثل مجموعة

لوحات تمثل وحدة الموسيقى الشعبية والأزياء المحلية وغناها  
في أقاليم أذربيجان المختلفة، مستلهمة - بمسقة خاصة -  
فولكلور إقليم القوقاز الواقع على بحر كاسبيان. وقد تأسست  
للفرقة عام ١٩٩٠.

### فرقة كولويوساتكو - البوسنة والهرسك:

وهي فرقة حديثة النشأة [١٩٩٣]، وقد قدمت الفرقة رقصاتها  
بطريقة مبتكرة تتسق مع متطلبات العرض للجماهير،  
مستلهمة الأزياء الشعبية التقليدية للمناطق المختلفة في  
البوسنة، ومستلهمة، أيضاً، بعض عناصر الزى من المناطق  
السجارية. وتتميز رقصاتها بالحيوية والسرعة. وهي المرة  
الأولى التي تشارك فيها الفرقة في المهرجان.

### فرقة السرور - تونس:

وتتسم عروضها بتقديم التراث للشعب التونسي في شكل  
معاصر، واضحة متطلبات العرض للجماهير في حساباتها.  
كما تقدم الأزياء الشعبية المتميزة التي تنتمي إلى مدينة  
صفاقس.

### فرقة أريانا تيرانا - ألبانيا:

فيها أربعة أقسام: الأوركسترا الشعبي، المغنون، الرقصون،  
وفرقة الغناء والعزف على آلات النفخ. وقد قدمت الفرقة عدة  
رقصات مثل معظم الأقاليم الألبانية، وكذلك فاصلاً غنائياً  
على الآلات الشعبية الألبانية كالمنبول والمزامير. وتتميز الفرقة  
بزيها الشعبي الذي يجمع بين كل عناصر الزى في الأقاليم  
الألبانية. وقد تأسست عام ١٩٧١.

### فرقة بروكودى جافيو - إيطاليا:

من خمسة وعشرين عضواً يجمعهم الاهتمام بالثقافة القديمة.  
ولم تَمُ الفرقة بتغيير الشكل القديم للزى حفاظاً على جزء مهم  
من التاريخ الثقافي، فاحتفظت بشوب الفرع التقليدي، وزى  
الأعياد المكون من غطاء للرأس وثرثب أحمر بحزام من اللسان  
وشريط ملونة بدانتيل فضية إضافة إلى قميص أخضر بزهور  
ملونة. وقد قدمت الفرقة عدة رقصات تنتمي لثقافة منطقة  
سردينيا، منها رقصة (سوهورى هوروى) التي يتم فيها  
التشابك بالأيدي على صوت للموسيقى. ورقصة (سوبالو  
فونديو) التي يشترك فيها الرجال والنساء وهم يدورون في اتجاه  
اليمين. أما رقصة (سوياسو تروبو) فتتسم بالإيقاع اللطيف،  
وتتم في شكل دائري في اتجاه اليمين واليسار.

\*\*\*

وقد كرم المهرجان، في دورته الثامنة، خمسة من الرواد  
هم: اسم الفنان زكريا الحجاوي (١٩١٤ - ١٩٧٥): الذي  
كان رائداً في مجال جمع التراث الشعبي المصري وإحيائه،  
وساهم في إنشاء قوائم للثقافة الجماهيرية، وهو صاحب إحياء  
إلى رمضان الثقافية، كما أنشأ فرقة الفلاحين.

- اسم للموسيقار شعبان أبو السعد (١٩٨٨): وهو أول  
موسيقى مصري يقود أوركسترا للقاهرة السيمفوني، وقد ساهم  
في إحياء للموسيقى الشعبية.

- اسم للفنان التشكيلي صلاح عبد الكريم (١٩٢٥ -  
١٩٨٨): الذي سجلت أعماله في قاموس (لاروس) للفرنسي،  
وكان أول مثلاً مصري يحصل على ميدالية الشرف الدولية  
من بينالي سانباولو لعامين متتاليين.

- الشاعر عبد الرحمن الأنهودي (١٩٣٨ -): وهو  
صاحب إسهامات بارزة في تجديد قصيدة العامية، إضافة إلى  
لحتماماته في جمع بعض عناصر المأثور الشعبي الأدبي  
وتوثيقها.

- الأستاذ فاروق خورشيد (١٩٢٨ -): مقرر لجنة الفنون  
الشعبية بالجانب الأعلى للثقافة، وصاحب الكثير من المؤلفات  
التي تروحت بين الكتابة الإبداعية والدراسات الشعبية.

وعلى هامش المهرجان أقيمت ندوة علمية تمت فيها  
مناقشة كثير من الدراسات على مدى سنة أيام. وسنقوم،  
هنا، مع أربع دراسات قدمت من باحثين صينيين - حيث  
توجد بالصين مدرسة عريقة للرقص الشعبي - محاولين  
التعرف على أنواعه التي تختلف تبعاً للقصصات الكثيرة في  
الصين، والعادات التي تتمثل في كل رقصة، وللجهود المبذولة  
لتطوير هذا الرقص.

- يقدم د. وانغ لان - كلية اللغة العربية، جامعة الدراسات  
الأجنبية، بكين - دراسته عن: «العادات والتقاليد في رقصات  
القصصات الشعبية الصينية»؛ حيث تضم الصين ٥٦ قومية،  
وقومية «هان» هي قوم الأمة الصينية، وبالتالي فإن رقص  
هذه القومية هو للرقص الشائع في الصين كلها وهو الرقص  
«يانقو»، وفيه لا بد أن يمسك كل راقص بيديه مريحة ملونة  
وقوطة مربعة، يرقص ويلعب بهما كأشكال الأزهار المختلفة؛  
للتعبير عن الفرح والسعادة.

التيبت، منغوليا الداخلية، ويغور، كوريا. فهي بذلك لا تخرج عن الرقصات الشعبية الصينية كلها. ولذا يرى أنه لابد من العودة إلى الشعب والحياة للدراسة التطبيقية والنظرية.

ويرى أن الجهود لابد أن تركز لتقديم فنان عظيم، لا مجرد ممثل بالرقص فقط.

ريابع هذه الفكرة د. قار دون - معهد الرقص، بكين. حيث يرى أنه من الضروري أن يتم البحث في سمات الرقص الشعبي الصيني، وأن يتم استخلاص السمات المشتركة والسمات المختلفة، وعلى أساسها تكتب سلسلة جديدة للمواد الدراسية للرقص الشعبي، وذلك حسب شخصية ومزاج القوميات المختلفة، أو حسب إيقاع الرقصات الشعبية. وكذلك يجب الإفادة من أساليب الرقص الحديث.

والدراسة الأخيرة قدمها ديمون وين جين - رئيس قسم الرقص الشعبي، معهد الرقص ببكين - وهي بطوان: «الأفكار في تعلم وتدريب رقص يانقو»، ويرى فيها أن السمة المميزة للرقص للشعب الصيني هي الجمع بين الرقص والغناء والموسيقى، وبالتالي يجب تدريب وتعليم كفاءة الرقص التي تمتاز بهذه القدرات.

\*\*\*

وينتهي للمهرجان، بكثير من النجاح، وكثير من الأسئلة حول إمكان استمراره كل عام، أو تفوير هذا الموعود، وكذلك حول تمويل المهرجان، وعدد الفرق المشاركة.

ورقصة «هايدان» هي الرقصة الشعبية لقومية اللتيب، و«هايدان» هي شريطة حزيرية بيضاء طويلة ترمز إلى السعادة وحسن الحظ والتوفيق، ويرقص الأهالي هذه الرقصة في مناسبات العيد وتكريم الضيوف وحفلات الزفاف.

أما قومية «داي» فإنها تحب الطاووس وتمسحه كثيراً، ويشبه أهلها الفتاة بالطاووس الذهبى، وفي رقصهم يتلون حركات الطاووس دائماً، وهم يرقصون هذه الرقصة للاحتفال بالأعياد الشعبية مثل عيد المياه؛ ولذلك فالطاووس والمياه والفتاة الجميلة هم مضمون ثلاثى للرقص الشعبى لهذه القومية.

أما رقصة «ترقص أس في الليلة القمرية» فهي الرقصة الشعبية لقومية «سان نى» و«أس» أى الفتاة الجميلة، وتبين الرقصة كيف يتم تدبير اللقاء بين المحبين في عيد الشطة. وترتدى الفتاة الفستان الشعبى والقبعة، وعلى هذه القبعة يوجد قرنان، وفي أداء الرقص لابد للفتى أن يتنزه القبضة ليقتررب من الفتاة التي تعجبه ويلمس بيده قرن القبعة، وبذلك فلا بد أن يتزوج هذه الفتاة، وبعد الزواج لا يوجد للقرنان على قبعة الزوجات.

والدراسة الثانية بعنوان «الرقص الشعبى الصينى كالسور العظيم يحتاج إلى تعميره» وقد قدمها د. تشانغ توين شتون - قسم الرقص الشعبى، معهد الرقص ببكين - والتي يطرح فيها آراءه بخصوص المواد التدريسية القديمة، حيث يرى أنها ناقصة؛ إذ تشمل على الأنواع القصصة الكثرى من الرقصات الشعبية الصينية. وهي الرقصات الممثلة لقوميات: هان،







# هبة الطوطم وأساطير الهند الحمر

جمع: فلاديمير هولباك  
ترجمة: راوية صادق  
عرض: رأفت الدويرى

«تعد أهمية هذه الحكايات إلى أنها تقدم لنا تراث الهنود العمر الشفاهي دون وسيط كما تناقلته قبائلهم أباً عن جد فنقدم لنا الصورة الأخرى (الحقيقية والأصيلة لشعب باسل تعرض لحملة إبادة على أرض وطنه) مقابل الصورة للزائفة التي دأبت قنوات الإعلام المختلفة من خلال المسلسلات الأمريكية عن العصر الذهبي للغرب (الذي يعطى في حقيقة الأمر - عصر إبادة الهنود العمر) وفي أفلام رعاة البقر التي حاولت تبرير غزو الرجل الأبيض لهذه الأرض ومجازرة الدموية باعتباره عملاً مشروعاً بل ضرورياً للقضاء على ما أسمته «بربرية الإنسان الهندي».

الغليون الهندي، ما حكايته؟ كيف خلقه خالق الروح الأعظم؟

نات يوم بعيد، في زمن الأجداد الأوائل عندما كان السلام لا يزال سائداً في وطن هنود أمريكا، ولم تكن قد ظهرت بعد في أفق البحر الكبير سفن الوجوه الشاحبة (يقصد الفيلة البيضاء) دعا الأرواح الأعظم زعماء كل القبائل الهندية في اجتماع رسمي مهم، وقبل ذلك كان قد كلف جميع

ضمن سلسلة (أفاق للترجمة) التي تصدر عن هيئة قصور الثقافة صدر كتاب بعنوان «هبة الطوطم - أساطير الهنود الحمر» قامت بترجمته راوية صادق عن كتاب فرنسي بعنوان:

Contes et Legendes des indiens Damerii que

وترجمته بالعربية حكايات وأساطير هنود أمريكا وقد جمعها بالفرنسية Valdimir Hulpach فلاديمير هولباك

ويعد مقدمة المترجمة هناك عنوان داخلي:

«حكايات الغليون الهندي»<sup>(١)</sup> وستتعرف على الغليون الهندي وماهيته في حينه.

وسيقوم الغليون الهندي بحكي حكاياته أو لنقل حكايات الهنود الحمر - في حي صغير وذلك خلال ليال ثلاث - وفي نهايتها يكشف الغليون سره الكبير بعد مغامرته الكبرى، ثم يتحول بعد الكشف إلى رمال.

وقبل الدخول في حكاية الغليون الهندي فحسباً عن الحكايات التي سمعناها، يجدر أن نقرأ هذا المقطع من مقدمة المترجمة.

يحكى ويحكي ويحكي حكايات وأساطير كان قد سجلها في  
ذاكرته منذ القدم وذلك خلال ثلاث ليال.

فى الليلة الأولى حكى الصبى الصغير الحكايات والأساطير  
التالية:

- (١) الضوء الأول
- (٢) من الذى أتى بالشمس
- (٣) أسطورة النار والطوفان
- (٤) كيف أتى الهلود الحمر إلى العالم
- (٥) العلبة البيضاء فى السماء
- (٦) اللحيان القوس قزحى
- (٧) الأطفال الصناعيون
- (٨) حكاية المرض والطب
- (٩) شجرة الهندب البرية
- (١٠) شعر السيدة المعجوز
- (١١) هبة الطوطم
- (١٢) الهلود الحمر والمرت
- (١٣) الأغنية الأبدية
- (١٤) الصخرة المقدسة

ونظراً لضيق الوقت والاتساع المتاح سأضطر لعرض  
بعض تلك الحكايات والأساطير وخاصة تلك التى تدور حول  
الموضوعات الوجودية والكونية كالخلق - الميلاد والمرت -  
المرض والطب - النار - الطوفان -

وفى هذا الصدد نقول المترجمة فى مقدمتها:

«وإذا ما استعرضنا تسبيح الأساطير الحى لحدنا - خاصة فى  
الليلة الأولى - محاولات لتفسير العالم متخذة شكل صورة  
شعرية كتفسير النشأة الأولى للإنسان (الهندي) واكتساب بشرة  
الهلود اللون الاحمر - فيما نلمح المعادل الاجتماعى للمعتقدات  
الشائعة بين العامة اكاداعلاء من دور (الفعل) على حساب  
(الذهن) - وتأخذ الأسطورة باحتوائها على التفسير كأحد  
عناصرها سطوة العقيدة فتسعى لترسيخ معتقدات وأطر فكرية  
تتروام والظروف الاجتماعية لشعبها.

الميراثات لتقوم بنقل الأحجار والطين وهيكى من الأخشاب  
إلى موضع حده الروح الأعظم الذى أخذ يتفحص بدقة وهو  
جالس فوق عرشه بالكوخ الهندي المنسوب فوق السحاب -  
الاحجار والطين ويفرغها ويحفظ بأقنعتها فى كومة، ثم أخذ  
شبهًا عميقًا ونفخ بكل قوته فى الكومة الصغيرة فتحويت إلى  
تراب ناعم، بعدئذ بلال الروح الأعظم أصابعه بماء البحيرات  
والأنهار ثم حوله إلى «صجينة، شكلها بيلما يهيمس برقية  
سحرية إلى غليون سحرى، وهكذا خلق الغليون الهندي، ثم  
قدمه الروح الأعظم هدية إلى زعيم الشعب المقدم، ثم شرح  
له قدرات الغليون السحرى القادر على تسجيل كل ما يسمعه  
من كلمات وحكايات من ذاكرته ثم يعود ليكررها على مسمع  
كل من يسأله فى المستقبل مهما مضت عليه من سنوات، ثم  
أنهى الروح الأعظم كلامه للزعيم قائلاً: فلتحرص على أن  
تحكى شفاهكم بحكمة تجربتكم عن حياة الناس والميراثات فى  
العالم العالى، فخذ هذا، هو الغليون السحرى.

وبمجرد أن تلقى الزعيم الغليون الهندي تبدد الروح  
الأعظم إلى دخان فى تسميع الغروب.

وظل الغليون الهندي ينتقل من فم لغم وهو يسجل فى ذاكرته  
كل كلمة من كلمات الأساطير القديمة التى حدثت ليلة أن  
اجتمع زعماء كل القبائل الهندية حول نار كبيرة أشعلوها بعد  
أن تلقوا الغليون الهندي هدية من الروح الأعظم ولكن بعد أن  
غزت الوجوه للشاحبة (الغزو الأبيض) بلاد الهند وبدأت  
المريـب معهم للتي انتهت بطرد الهلود وأصحاب البلاد من  
أراضى سيدهم القديمة، سقط الغليون الهندي فى النسيان  
الكامل وظل ممدداً فى التراب وحيداً لا يملحه أحد أى اهتمام.  
ولكن حدث ذات يوم أن سبياً صغيراً (من الواضح أنه ابن  
لأحد الغزاة الأبيض) كان يلعب فى منطقة البحر قرقع فى  
شرك هذا الشيء الغريب فالتقطه وأخذه معه إلى البيت وعمل  
على تنظيفه وصقله عدة مرات إلى أن أعاده إلى جماله  
الأول، ولقد لاحظ الصبى أن الغليون الذى يرقد أمامه على  
التريزة ليس مجرد (بابب) عادى مثل أى (بابب) إذ إن  
الغليون يتحرك أحياناً وكأنه يمتص كالمتسقط من النوم.

وعندما حل المساء وأشعل والد الصبى الصغير الحطب فى  
المدفاة وامتلأت الغرفة برائحة طيبة وظلال غريبة فاذا  
بالغليون يطلق نفثة غير محموسة من الدخان بعدها شرع

## فى الليلة الثانية

بيلما الغليون الهنڊى ينفث سحابة من الدخان فى الهواء  
قال للصبى الصغير كتمهيد لحكاياته:-

لقد صاى الهلود دائماً فى الهواء الطلق وعرفوا لغة  
الحيرانات والنباتات، فقد كان يمكن لجدول ماء فى الغابة -  
مثلاً- أن يقول لهم:

إننى أغنى علما نرتون من مائى، كما نقول النار  
للصيد الهنڊى أنا أختك، أنا أحميك من القرد والحيرانات  
الضارية. وتهف الأعشاب للصيد فى خجل: أنا أختك ويمكن  
لك أن تقرأنى كما تقرأ فى كتاب. ولعل ما يقوله الغليون  
الهنڊى للصبى الصغير يؤكد ما جاء فى مقدمة المترجمة.

فلنلاحظ هنا إيمان الهلود بوحدة الوجود العام  
وتلاحم الحيوانى والطبيعى والإنسانى وانسجامهم فى كل واحد  
فى روح الوجود المتحددة أبداً.

ولقد سأل الصبى الصغير غير المتشكك نوعاً ما الغليون  
الهنڊى:- وهل كان دور البشارة المعراء بفهمون ذلك حقاً؟

فأجاب الغليون الهنڊى: بالتأكيد، بل و يفهمون أشياء  
أخرى كذلك فهم يعرفون عادات الحيرانات جيداً مثل  
معرفتهم بقدرة الأعشاب على الشفاء. إنهم بكلمة واحدة  
يعرفون الغابة مثل معرفتهم بما فى جيوبهم وسأحكى لك الليلة  
بعض الحكايات التى سجلتها فى ذكرتى عن الطبيعة  
والحيرانات فأصت جيداً.

## حكايات الليلة الثانية

(١) كيف أصبح للهلود احصنة

(٢) الثيمة والغارة الصفراء

(٣) الأيل المسحور

(٤) طائر الكركى الذهبى

(٥) عندما يتشاجر الأصدقاء

(٦) صداقة القضاة

(٧) الأيائل والذئب

(٨) القند المتوحش والأرنب

(٩) كيف حصل الثعبان على أسدانه السامة

## (١٠) الطيران والروح الشريرة

(١١) الغرولة

(١٢) الذئب الأمريكى الصغير والثور الأمريكى أبسون

(١٣) اللش ومطار العفوق

(١٤) الحوت والغراب

(١٥) كيف فقد الأبوسوم شعر ذيله

(١٦) القدس والشبه

واصنق الرقت أو الاتماع المتاح ماضطر الى التفاضى  
عن عرض حكايات الليلة الثانية خاصة وأنها حكايات  
وأساطير عن الحيرانات الهنڊية وتلك كما نقول المترجمة فى  
مقدمتها:-

«لا تشكل ظاهرة معزلة عن تراث باقى شعوب العالم إذ  
يمكن أن نرى فيها الكثير من السامح المشتركة لتراث العالم  
كله ولتراثنا العربى بصفة خاصة فالحيرانات الهنڊية على  
سبيل المثال تعيش كما حيرانات كليلة ودمية وحيرانات الشاعر  
الفرنسى لافونتين فى مجتمع ذى طبيعة إنسانية لتحمل  
بذورها بعض السامح الإنسانية. وتهدف حكايات الحيران إلى  
تفسير الظواهر الطبيعية وتقديم الخبرة والنصيحة بدرجات  
متفاوتة، كما أن بعض تلك الحكايات الحيرانية قد تم توظيفها  
ككند لجماعى غير مباشر، ولكن حيرانات الهلود المعمر تكس  
فى المقام الأول- كما سبق أن ذكرنا- تعكس الإيمان بوحدة  
الوجود».

بعد أن أنهى الغليون الهنڊى حكايات الليلة الثانية لم يعد  
يطلق سوى خيط رفيع من الدخان فمارع الصبى الصغير  
ليسأله سؤال آخر قبل أن يصمت تماماً:

هل كانت للحيرانات والناس دائماً فى تفاهم هكذا فى بلد  
الهلود؟؟

وهذا حكى الغليون الهنڊى للصبى عن المعركة الأولى بين  
الإنسان الهنڊى والحيرانات الهنڊية والى أنتهى بمعاهدة سلام  
بينهم- إذ قال رداً على سؤال الصبى الصغير:

عندما وهب الإله «مانيتون» الأقواس والسهم للهلود وبعد  
أن تعلم البشر إشعال النار بدأت الحيرانات تكره البشر؛ فقد طرد  
الصيداؤون الهلود الحيرانات خارج أراضى صيدها، وأصبح  
السؤال الذى يلح على عقول الحيرانات: من يملك أراضى

الصيد في بلد الهنود، الحيوانات أم البشر؟! مما أشعر البشر بالخوف فلجأوا إلى الصخرة المقدسة ليتحصنوا بها ونظراً لكثرة عدد الحيوانات التي تفوق أعداد البشر - فقد أعلنت الحيوانات الحرب على البشر على إيقاعات طبول الحرب تترعها العصافير فوق الأشجار، وفي المقابل استعد البشر بأقواسهم وسهامهم والحيوانات بدورها والطيور وحتى الحشرات - فقد جمعت في تشكيلات قتالية زاحفة إلى الصخرة المقدسة.

هنا أشعل الهنود ناراً كبيرة أطلقت دخاناً كثيفاً خانقاً وبمساعدة الريح، فأرشدت الحيوانات أن تتخلى، وأعلنت هزيمتها أمام البشر، وتم عقد معاهدة سلام بين الإنسان والحيوان على أساسها تلتزم الحيوانات بتزويد الإنسان باللحم والفراء مقابل أن يتعهد الإنسان ألا يقتل حيواناً إلا لضرورة مطلقة.

بعد ذلك صمت الغليون الهندي صاماً - فأعاده الصبي الصغير ببداية إلى علبة مقتنياته الثمينة، في انتظار حكايات الليلة الثالثة.

#### حكايات الليلة الثالثة والأخيرة

ما إن بدأت ظلمات الغروب حتى أخرج الصبي الصغير الغليون الهندي ووضعه فوق المائدة كالعادة منتظراً في شرق أن يبدأ الغليون الحكيم، ولكن الغليون ظل صامكاً ولم يبدأ التمثل من نومه إلا عندما ارتفعت شمعات النار في السقاة، عندئذ فقط بدلت كلماته الأولى تخرج من محرقته تصحبها رائحة خفيفة عذبة.

كان هنود الغابات في بلد اللجج الأبدي وهم يتحلقون حول نارهم الصائبة مثلهم مثل هنود الجنوب أو هنود المراعي يتسامرون ويحكون أساطيرهم القديمة التي أمسكظ بها في ذاكرتي لأن حتى أقصصها بدرى عليك على منوه النار المشتعلة في بيتك.

فسلأه الصبي الصغير وما الذي ستحكى لي هذا المساء؟ فأجابه الغليون: أعرف أنك تتوقع مني أن أحكي لك عن المحاربين الهنود المشهورين الذين كانت سهامهم تصيب أهدافهم وعن التوماهوك فارس حروبهم ففسر الرعب في صفوف الأعداء ولكن الهنود الحمر لم يكتفوا في الحديث عن أعمالهم العظيمة بعكس الفزاة البيض ذرى الرجوة الشاحبة الذين أكفروا من المباهاة بمآثرهم في كتبهم. إن أبطال الهنود

الحمر كانوا يفاخرون لا بحروبهم وإنما بأفعالهم الإنسانية وأعمالهم لمساعدة الناس ليعيشوا الحياة بشكل أفضل.

الصبي يسأل: إذن عم ستحكي لي الليلة .

الغليون الهندي: حاول أن تتخيل جيشاً كاملاً من الأرواح الشريرة .

فرد الصبي الصغير لا شعورياً: والسحرة - الشياطين والمردة!

فرد الغليون الهندي: الأرواح الشريرة كانت تعيش بين الهنود أنفسهم، وكانت أكثر الأعداء إزعاجاً لهم.

ويبدأ الغليون الهندي ليحكى عشر حكايات تدور حول الأشباح والشياطين والمردة وبيانها على التوالي:-

١- شينجيبى الساحر وريح الشمال

٢- (هياوانا) الحكيم

٣- مقامرات مايا بوش

٤- أوكتيو ندر والأوز البري

٥- ويلمبر الطواف

٦- البجعة الأرجوانية

٧- لها بريت أكل السحاب

٨- شافينيز وماه الحياة

٩- قصة نياجرا

١٠- كيف دفن الهنود فاس الحرب (الترما هارك)

بعد حكايات الليالي الثلاث للغليون الهندي هناك فصل أخير بعنوان:

«سر الغليون الهندي، وفي بداية الفصل الأخير يعلن الغليون الهندي للصبي الصغير: أن حكاياتي قد انتهت!!

فقال الصبي الصغير تنقيفاً: لماذا لم تكلم لي حتى الآن أي شيء عن كفاح الهنود الحمر ضد أصحاب الرجوة الشاحبة؟

فرد عليه الغليون الهندي قائلاً:

أنا لا أذكر سوى الحكايات والأساطير التي سمعتها من الهنود الحمر، التي كانوا يحكونها أثناء التفافهم حول النار عندما كان السلام سائداً بينهم، ولكن مع بداية غزو البيض



لرحمة الوجوه الشاحبة.. هل نلقى أسلحتنا؟ لا إن هذا يعنى أن نوافق على قضاء ما تبقى لنا من أيام فى سجونهم الحجرية. لقد سبق أن سجدوني فى إحدى قلاعهم العديدة ولكى نجت بفضل أحدىنى الموكامان الصامقة فى الإفلات من بين حراسهم واستعدت حريتى. وإذا فإنتى سأقودكم عبر ممر سرى أعرفه لنهرب من حصار الوجوه الشاحبة وسنظل نهرب عبر الممرات السرية عبر وطننا الى أن نجد مكاناً لا يستطيع أحد أن يطردنا منه. وهكذا ظلت مع الهنود لسنوات خلال رحلات هروبهم الدامية ولقد ظل الغزاة البيض يتعقبوننا بلا هوادة وأخذت أعداد الوجوه الشاحبة تنزايد فى البلد الهندى، بينما كانت نيران الهنود تتغطى الواحدة بعد الأخرى لقد أصبحت معسكراتهم أرضاً خراباً وطواطمهم المقدسة قد انتزعت من جذورها. باختصار لقد كان طريق هروب الهنود هو الطريق الحصى نحو بلاد الظلمات حيث كان أسلافهم الموتى ينادونهم، وفى النهاية ترك الكشاف العظيم الغليون الهندى مودعاً ليأه بقوله :

سأهيم على وجهى عبر البلد الهندى حتى نهاية العالم بحثاً عن مكان يستطيع فيه ذوب البشرة الممراء الحياة فى سلام وسعادة، وعندما أكتشفه سأخبر به الأشجار العالية وأعشاب المراعى ومياه الأنهار والبحيرات والصخور والجبال والوديان والشمس والليل والنجوم والريح.. سأخبرهم جميعاً راجياً أن يلقوا رسالتى الى شعبى، وداعاً!!

وبعد أن انتهى الغليون الهندى من حكايته وكشف سره التكبير للصصى الصغير سمعت عن الكلام ثم تردد فى الهواء وأصبح نفثة من دخان ولم يتبق منه على المائدة سوى حفنة من رماد ذات بريق أحمر تمت ضوء النار الخافت، فأخذ يجمع الصصى الصغير هبات الرماد ليحفظها فى علبة مكتباته بينما يتذكر الحكايات والأساطير التى حكاهم له الغليون الهندى خلال ثلاث ليال مضت. ولأن فلنحاول أن نعرض - بإيجاز شديد - لبعض الحكايات والأساطير وخاصة تلك التى تدور حول قضايا وجودية أو كونية كآية الخلق والموت. المرض والشفاء .

من حكايات اللبلة الأولى :

(١) حكاية كيف أتى الهنود الحمر إلى العالم

فى الأوقات البعيدة، البعيدة جداً كان الهنود يعيشون فى جلتهم فوق السحاب حيث يجدون كل ما يحتاجون إليه إلا أن

أصحاب الوجوه الشاحبة للبلد الهندى - وقد كان جيشهم يتدفق كإعصار ويبلغه لا أفهمها سمعته يتحدثون - لقد بدأت حرب إبادة الهنود الحمر أصحاب البلاد أثناء مطاردتهم من مكان إلى مكان، وهكذا تدهمت معسكرات الهنود، وذات ليلة كان بعض الهنود الآريين متحلقين حول النار يتناقشون فى مأساتهم اكتشفنى أحدهم فقال لرفاقه: انتظروا، غليون هندى، لاشك أن الإله «مانيتون» هو الذى أرسله لنا، فلحقه معنا، أثناء هربنا. وحققلى الهنود الهاريون معهم فحدثت لى منامترى الكبرى فرجاء الصبى الصغير قائلاً: أه اهك لى منامترى الكبرى !

فقال الغليون بعد صمت فلق، اذا حكيت لك هذه الحكاية فسكون نهايتى، سأتحول بعدها الى مجرد دخان؛ لأننى بحث لك بأكبر أسرارى ومع ذلك فسأحكيها لك، ثم استطرد الغليون الهندى ليحكى سره الكبير:

لقد حملنى الهنود الآريون المطاردون الى كل مكان هربوا إليه، كان الموت الذى يتصه بنادق أصحاب الرجوه الشاحبة، كان الهنود يعانون الجوع والبرد فلم يكن لديهم متسع للصيد ولا كان بمقدورهم إشعال نار كبريلا يكشف دخانها عن مكانهم إذ كان الجلود البيض يطوقونهم من كل جانب، وفى إحدى الليالى قام زعيمهم المدعو الدخان الأخير وخطب فيهم قائلاً :

نحن نعلم أن الحق معنا، ومن حقنا أن نحارب نحن الهنود دفاعاً عن وطننا وحريتنا ضد البيض أصحاب الوجوه الشاحبة الذين قبلنا أن نرحب بهم كأخوة لنا لكنهم دفعوا ثمن ضيافتنا لهم بأن أثاروا الاضطراب فى أفكارنا ونشروا الأمراض بيننا وأخيراً هاهم يسمعون لسرقة ما نملكه من أراضى الصيد وظلوا يطردوننا من منطقة لأخرى دين أن نملك وسيلة للدفاع عن أنفسنا أمام أسلحتهم وبعد أن أنهكتنا القتل كرجال، وخوفاً على المصير الدامى لساننا وأطفالنا.. ليس أمامنا الآن سوى أن نتمسلم.

وهنا قام هندى يدعى الكشاف العظيم ليخطب فى الهنود قائلاً: لقد شعرت بألم شديد وأنا أسمع كلمات زعيمنا الدخان الأخير، ولكننا كلمات مليئة بالحكمة حقاً، إن أجسامنا قد انهكتنا التشرد وأرواحنا مفعمة بالحزن لفكرة أننا لن نعد إلى أرض أجداننا إلى أرض الوطن. إن المعركة مع البيض معركة غير متكافئة، ولذا لن نخوض معهم معركة هى الانتحار بعينه ولكن هل يعنى هذا أن نتمسلم.. أن نخضع

البشر عادة لا يقدرون السعادة التي يعيشونها فقد أصابهم المنجر من حياتهم فوق السحب التي تهددهم من الصباح إلى المساء فأعدوا فخاً لا صطياد الشمس وبالفعل اصطادوها ولكن الشمس كالحصان الشموس ظلت تقاوم قيودها بمنراوة. أثناء الصراع قذف البيض أصحاب الوجوه الشاحبة فأساً إلى السماء فثقبوها ليسقط جميع الهنود والشمس إلى الأرض. ولأن الشمس محاربة عظيمة فقد أبدت الإعجاب والتسامح تجاه الهنود وقدرتهم على صيدها.

فقلت لهم: لقد حاربتم بشجاعة فبالرغم من حرارتي الرهيبة التي أحالت وجوهكم ويشرنكم إلى الحمرة ضأقدم لكم مكافأة على شجاعتكم هدية عبارة عن بلد يحمل اسمكم اسم ذوى البشرة الحمراء الشجعان بلد الهنود الحمر ولكن اللؤلئ لم إذا تركتم شلة منزلكم تنطفئ عندئذ سنكفي مجرد حفنة من أصحاب الوجوه الشاحبة لتسيطر عليكم.

#### (٢) حكاية المرض والطب

كانت الحيوانات والبشر الهنود يعيشون معاً في سلام إلى أن جاء اليوم المشؤم الذي بدأ فيه أولئك الهنود الحمر في قتل الحيوانات ليجبوا لحمها وفراءها وهنا اجتمعت الحيوانات والطيور والحشرات لوضع خطة للانتقام من البشر وبعد استعراض أكثر من خطة انتهى الأمر بالأخذ بخطة أكبر الذئاب ساء الذي قال:

سنطلب من الأرواح أن ترسل المرض إلى الهنود الذين يؤذوننا، ونحن الذئاب سنكفل بشر المرض.

وسرعان ما انتشر المرض كالوباء يصيب كافة البشر الهنود دون تفرقة، مما جعل الهنود يموتون بأعداد كبيرة: الطيب منهم والشرير. وهذا ما سبب الألم للحيوانات فاجتمعوا ليتبادلوا الآراء في الأمر ولقد جاء الحل والعلاج من النباتات لا الحيوانات، فلقد أعلنت الدورود وأعشاب الغابة والمراعي: نحن نملك القدرة على الشفاء ومشفى المرضى. وهنا سارع الهنود إلى قطف الزعرير البري وغیره من الأعشاب والنباتات كعلاج للأمراض وهكذا اكتشف الهنود الطب للشفاء من المرض.

#### (٣) حكاية الهنود الحمر والموت

في بداية الأزمنة لم يكن يتعرض الهنود ولا الحيوانات للموت، كانوا جميعاً يعيشون أبداً وكان ثمة مكان يكفى الجميع

لكن للذئب الأمريكي الدائم التمتع والاستياء أخذ يشكو في كل مكان «لماذا يجب أن يكون الواحد منا فوق الآخر سيكون من الأفضل بكثير للجميع أن يموت العجايز منا. وراح ينشر فكرته عبر المراعى وعندما أخذ شيخ الجماعة يهدد الحيوانات استغل الذئب الأمريكي الفرصة ليقول لكل من صادفه:

المسألة كما ترونها أعنادنا كبيرة جداً لذا نعانى من الجوع ولكن إذا مات العجايز سيكون لنا جميعاً ما نكفينا من الطعام وعندما سمع شامان الأعظم ذو القوة الخفية باقتراح للذئب الأمريكي قرر عقد مجلس للشورى وقال لهم:

أبائى أنا لا أستطيع أن أظل صامداً وأنا أسمع الذئب الأمريكي يصرخ في كل جهة بفكرته الخاصة بإدخال الموت إلى العالم ولذا جمعتكم لتواجهوا الذئب بأرائكم وللتشاور بين الجميع صرخ الذئب الأمريكي قائلاً:

أيها الشامان الكبير أنا لم أقصد الإساءة لأحد إن الطعام لا نكفينا جميعاً وبالتالي يستحيل أن نمش جميعاً واقتراحى يعنى أن يموت البعض لفترة بعدها يعودون إلى العالم ولهذا أقترح أن نصنع ثقباً في السماء يذهب إليه كل العجايز لفترة زمنية محددة وبعد أن يصبح الطعام وفيراً ننادى عليهم من جديد للعودة إلى الأرض.

فهمس أهدهم: ولكن لا توجد شجرة مرتفعة ارتفاعاً شديداً لتصل إلى السماء.

#### فأجاب الذئب الأمريكى:

لقد فكرت في كل شيء إذ يمكن لسهم من سهام الهنود أن يصل إلى السماء ويتعلق بها ثم نبعث بسهم ثان يلتصق بالأرل ثم سهم ثالث فزابع وهكذا نقيم سلسلة أو سلماً من السهام يربط بين السماء والأرض وبذلك سيتمكن كل واحد من الصعود إلى السماء والهبوط سيكون أسهل. واقنع الجميع باقتراح الذئب الأمريكى وبالفعل أطلقت السهام للسماء الواحد بعد الآخر ليصبح هناك سلم من السهام وهذا أعلن الشامان الأعظم.

اعتباراً من اليوم للأسف سيصبح الموت بيننا.. أنتم أنفسكم قررتم ذلك. والآن سأفتح باب الصخرة المقدسة لأسمح للموت بالمرور ومن يختارهم الموت سيصعدون سلم السهام إلى السماء لفترة معينة بعدها يعودون لنا. وبدأ الموت عمله ومات كثيرون..

ولم يكفئ الذئب الأمريكي المكور بذلك بل وضع خطة جديدة لتحتساقط السهام وهكذا لم يعد بإمكان الموتى العودة بين الأحياء .

حكاية من الذى أتى بالشمس ١١٤

لم تكن الشمس والقمر - فى قديم الزمان - يتألقان على الأرض وكانت ظلمة لاتدع أحدا يرى شيئا عدا اليومة التى تمكنت من تبديد الظلمة بعينيهما اللتين تشبهان القنار وفى الظلمة لم تكن الحيوانات قادرة على الصيد لتأكل، فقال الذئب الأمريكى الهائج: ما ينقصنا هو الضوء فأيده النسر معنوقاً قوله: لقد سمعت أنه فى الشرق البعيد يخبئ ضوءان كبيران الأول يسمونه الشمس والثانى يسمونه القمر فهيا إلى الشرق ربما استطعنا اكتشاف الضلوعين . وانطلق الذئب الأمريكى يقود النسر المحلق إلى حيث الشمس والقمر حتى وصلا إلى كوة واسعة تلهو فيها مخلوقات غريبة تمرح وتقفز وترقص على أنغام أغنية شاذة وكانت وجوههم مملحة بالألوان فى بشاعة إنهم أرواح شريرة ترقص حول صندوقين بداخلهما الشمس والقمر، وانتظر النسر إلى أن نامت الأرواح الشريرة منهكة من

الرقص وعندما ارتفع شخيرهم الذى كان يهز الصخور المحيطة سارع النسر بالانقضاض على الصندوقين واخطفهما لأعلى بين مخالبه القوية بعدها أخذ الذئب الأمريكى الخبيث فى إقناع النسر ليسلمه الصندوقين وذلك ليصبح فضوله فى رؤية شكل الشمس والقمر داخل الصندوقين وبالفلط وبالرغم من توصية النسر للذئب بعدم فتح الصندوقين فإنه لإيقاظ رغبته الملحة بفتح الصندوقين الواحد بعد الآخر فقفزت الشمس ومن بعدها القمر وطارا للسماء واتخذتا مكانيهما وعاد النسر ليعلف الذئب الأمريكى:

أترى نتيجة ما فعلت.. الآن بدلا من الضوء الأبدى سنحصل على الليل والنهار اللذين سيحيا قبان بلا نهاية . فى الحقيقة هناك أكثر من حكاية أسطورة أرد أن أعرض لها براجز شديد كأسطورة النار والظوفان وأكل السحاب وغيرها من الحكايات والأساطير غير أن الوقت أو الاتساع المتاح لا يسمح بذلك؛ ولهذا أتصح المستمع أو القارئ إلى ضرورة العودة إلى كتاب هبة الطولم أساطير الهندو الحمر ليستمتع بحكايات الغليون الهندى .





# المجذوب العاقل

## ودراسات أخرى

عرض وتحليل: محمد عبدالواحد محمد

مجايف للعدل والحقيقة التي يعرفها، لأنه وصل إلى عتبات الكثف ومعرفة الغيب الذي لا يستطيع الإفصاح عنه، لأنه ممنوع من هذا. وهو أيضاً من الأرياء؛ حيث إنه يأتي من الخوارق ما لا يأتيه البشر العادي، ولعل من بينها الطرح الروحي، والمجاليات التي كان يأتي بها من الهواء، وظهره للناس في منامهم، يرشدكم ويثبأ لهم بما سوف يقع لهم من أحداث.

ويعنى الأستاذ فاروق خورشيد بعد ذلك في الخط نفسه، حين يتحدث عن دور الأدب الشعبي في الحروب الصليبية؛ حيث أتاحت الأحداث الفرصة لخيال القصاص الشعبي أن يصور هذا الصراع القائم بين المسلمين وغيرهم، والذي كان في ظاهره صراعاً حربياً، وفي حقيقته صراعاً تجارياً، يمتد منذ انتشر الإسلام في «المناطق المتاخمة للجزيرة في عمق دولة الفرس، وأطراف دولة الروم»، بحيث أصبح العرب في مواجهة غيرهم من شعوب غير عربية، وأصبح الإسلام في مواجهة المسيحية المتمثلة في الدولة البيزنطية، وفي مواجهة المجوسية المتمثلة في الدولة الفارسية، وهذا يشير الأستاذ فاروق خورشيد إلى أن هذه المواجهات لم تكن مفاجئة؛ إذ

ما زالت الذاكرة تحتفظ بصورة جدل حي الحسين بسترنه العسكرية التي تزينها أغلبية زجاجات المياه الغازية وسيفه الخشبي وطربوشه المغربي ولحيته المفضية بالهداء.

هذه الصورة - صورة المجذوب التي تمثل ظاهرة شعبية شاهدها ومازلنا نشاهدها في أماكن مختلفة - كانت موضع دراسة قدمها لنا الأستاذ فاروق خورشيد في كتابه الجديد «المجذوب، العاقل المجنون، ودراسات أخرى». وهي دراسات تفوص في بمار الأدب الشعبي، وتطوف بنا في بطون الكتب والمراجع؛ لتقدم في نهاية الأمر مجموعة من الدرر والؤلؤ تتمثل في تلك اللوئ التي يقف المتلقي أمامها مبهور النفس. فأبلى جانب شخصية المجذوب التي يرسم ملامحها وأبعادها من خلال كتاب «أخبار سيويه المصري»، الذي صنفه أشهر مؤرخي مصر الحسن بن زولاق، نجد دراسة عن الأدب الشعبي ودوره السياسي، وكيف كانت السير توظف لخدمة الأهداف القومية، أو لتوطيد أركان حكم ملك، كما قلعت سيرة الظاهر بيبرس؛ حيث قنعت الملك الصالح أيوب في شخصية ملك مجذوب، يحيا حياة الزهاد الدراويش، ويتنوه بكلام غير مفهوم «لكنه يحمل دلالات الاعتراض على ما هو ظلم، وما هو

مشغول بالمرأة»، وكان أن تراجعت «المرأة عن الصدارة لتحل في شحنا التقديم دوراً هامشياً وجانبياً محدداً إلى حد كبير. لكن هذا «الموقف المحف» - كما يسميه صاحب هذه الدراسة - قد عوضت عنه المرأة في الحكايات الشعبية المتناقلة والمتوارثة، وكتب الأخبار والحكايات التاريخية، فهو يرى أن المرأة قد وضعت هذا في مكانها الصحيح، وبرز دورها الأساسي الذي أته على مسرح الأحداث، وبانت وجهها المتعندة: فهي ملكة، وهي زاهدة، وهي تاجرة، وهي شاعرة، وهي فارسة، وهي كاهنة. ثم هو يرى أن تقسيم مجتمع المرأة قسمين؛ يضم أحدهما المرأة الممررة ذات المكانة والحسب والذهب، ويضم الآخر المرأة العبيدة أو المرأة النجارية. هذا التقسيم أتاح للمؤرخ الشعبي أن تتنوع فيه الحكايات، وتتشابك العلاقات، نتيجة للمشكلات الكثيرة التي نشأت عن هذا التقسيم. كما يرى أن حياة المرأة في هذه الحكايات أكثر ثراء من حياتها في الشعر العربي.

أما دورها في السير الشعبية، على حد قوله، فقد بلغ مداه في نماذج البطولة التي قدمتها هذه السير؛ فلدينا نموذج للمرأة الحبيبة المحبة وهي عبله في سيرة عنترة. ولدينا نموذج الأم المعوقة وهي زبيبة أم عنترة، التي كانت منذ البدء سبباً في كل ما في حياته من نواقص، وفي دورية موقفه بالنسبة إلى بقية أبناء قبيلته. ولدينا نموذج المرأة الأمازونية التي ظهرت في كثير من السير الشعبية كشخصية «غمرة» الفارسة السودانية في سيرة عنترة أيضاً. كما أن لدينا نموذجاً غريباً لألم الفاتنة، وهي قمرية أم سيف بن ذي يزن، التي كانت تعالو الخلاص منه لوقوفه حائلاً بينها وبين الاستمرار في الملك الذي اغتصبته بقتل زوجها أبي ولدها.

وهكذا بمعنى الأستاذ فاروق خورشيد ليقدم لنا نماذج أخرى كالمرأة الحكيمة، والأم البديلة، والمرأة الحامية، والمرأة المحتالة، والمرأة الكاملة. حتى إذا انتهى من ذلك عرج بنا على ذي القرنين والخضر؛ هاتين الشخصيتين اللتين نسجت حولهما الحكايات والقصاص الأسطورية تروى أصملاً وأحداً غريبة، وتتسم إلهما الحكمة والنظرة الفلسفية.

### من هو ذو القرنين ومن هو الخضر؟

تناول الأستاذ فاروق خورشيد هاتين الشخصيتين بالدراسة والتحليل مطوّراً بنا داخل بطون الكتب والمراجع، فبمسرح بالحيوان للجاحظ، وبالعراس للثعالبي، وبالتيجان لوهب بن

حقل التاريخ العربي قبل الإسلام بمواجهات سابقة، كان مسرحها أرض الجزيرة أو التخم الملاصقة لحدود الدولتين. ويظهر أثر ذلك في سيرة عنترة، كما تحكي سيرة حمزة البهلوان الصراعات الدائرة بين دولة الفرس وبين قبائل الجزيرة العربية، إلا أنها تحكي الكثير من أحداث الصراع بين العرب والروم في عصر صدر الإسلام، والعصرين الأموي والعباسي. وينفي الأستاذ فاروق خورشيد أن يكون هذا الصراع صراعاً بين الإسلام والمسيحية، وإنما كان معركة بين العرب والفرس، أو بين دين الجزيرة ودين المسيحية، ثم إن سيرة ذات الهممة بأجزائها السبعين تعد من أهم الأعمال التي صورت الصراع بين العرب والروم، حيث «تمتد أحداثها من عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، وحتى عصر الوراق بالله في العصر العباسي الثاني»، ويعتبرها الأستاذ فاروق خورشيد امتداداً لسيرة عنترة التي «تتناول العصر الجاهلي في الحقبة السابقة للإسلام مباشرة، وعلاقات العرب بالدولتين العظيمين، في عالم ذلك الوقت؛ الفرس والروم، وتتف عدد بداية الحروب الصليبية. ثم تأتي بعد ذلك سيرة الظاهر بيبرس لتكون امتداداً للسيرة السابقة؛ فهي تبدأ من عهد الخليفة المقتدر، وتستمر مع العصرين الأيوبي والمملوكي، ثم تتم لها إضافات زائدة عن صلب السيرة تمد زمنها التاريخي إلى ما بعد ذلك بكثير، ولكنها تركز تركيزاً كاملاً على الحروب الصليبية وخاصة في العصر الأيوبي». وهو يلاحظ أن ملامح البطولة في هذه السير إنما ترتبط بالدرجة الأولى بالثجاعة الحربية والقوة العسكرية، مع وجود مساحة كبيرة للمهارة الذهنية وسعة الحيلة. أما في سيرة الظاهر بيبرس فترجع كفة البطولة العقلية والقدرة على رسم الخطط واصطلاح الحيلة، وهو يرى أن ذلك تطور طبيعي يساير تطور الشعب العربي نفسه، وتطور مفهوم البطولة.

والحقيقة أن هذا الجزء من الدراسة ثرى بالأفكار والآراء التي لايسع المقام لمعرضها، وهي أفكار وآراء جديرة بالدراسة والتأمل، لكن المنهج زاخر، والأستاذ فاروق خورشيد لا يريد أن يكف عن تزويدنا بما في هذا المنجم من در؛ فهي هو يستخرج لنا من السير الشعبية نماذج مختلفة للمرأة. لكنه قبل أن يعرض علينا هذه النماذج، يتناول دور المرأة في الشعر العربي، ليوضح لنا أن هذا الدور كان دوراً عابراً، فلم يكن له صق داخل العمل الشعري نفسه، ولم يكن لملاحها فيه عمق كذلك. فقد كانت «مجرد مشجب يعلق عليه الشاعر عواطفه وانفعالاته»، وبذلك كان الشاعر «مشغولاً بآثله أكثر مما هو

مليه، وكتاب البداية والنهاية لابن كثير، ويعدد من التفاسير والكتب المقدسة والأحاديث النبوية... عدد كبير من المراجع خاص فيها ويحث ونقب ورصد لتكون بين أيدينا هذه الدراسة الممتعة الشائقة.

### نقد الكتاب

الكتاب بلا شك جهد كبير وعمل رائع، وجاء ليكون لبنة أخرى تضم إلى لبنة الأستاذ فاروق خورشيد في عالم الأدب الشعبي، غير أن هناك بعض ملاحظات لابد من الإشارة إليها.

لغى حديثه عن شخصية المجذوب، في الفصل الأول من الجزء الأول، وقرر أن هناك شبهة قريباً بين شخصية المجذوب شخصيتي كل من الزاهد والدرويش. فهي تأخذ من الزاهد تدينه وعزوفه عن الدنيا واكتفاؤه بالحد الأدنى من الطعام والملبس واحتياجات الحياة، كما تأخذ منه المعرفة بالدين والارتباط بعالم المال، أو عالم المتصوفة. وهي تأخذ من الدرويش السياحة الدائمة في البلاد وبعض السمات كالعصا أو الأتوان الفضضراء، والسذاجة والتسليم والرضا بالقليل، والتواكل، والإيمان المطلق بأنه على حق، وأنه يعرف طريقه إلى نعم الآخرة. ثم هو يقرر بعد ذلك أن المجذوب قد يكون مزيجاً من الشخصيتين الآخرين، وقد يحازر تماماً ليكون هو الزاهد، وقد يحازر مرة أخرى ليكون الدرويش.

بهذا الوصف يعجز المرء عن التمييز بين المجذوب وبين الشخصيتين الآخرين، رغم أن الأستاذ فاروق خورشيد وضع للمجذوب سمة لا تتحقق لغيره، وهي الاعتراض والاحتجاج الدائم على الأوضاع السائدة، وعلى الظلم وعلى الساسة والحكام. والناس تخطئ دائماً بين هذه الشخصيات الثلاث، فكل منها مجذوب في نظرهم، ثم هو عندهم شخص مصاب «بلطف»، لأنه يصرخ بكلمات لامضى لها، كجنرال حى الحسين، ومجذوب باب اللوق الذي كان يصرخ (الدار النار) في ركاب قطار حوايز. فهو شخص يتمس بشيء من الجنون، وإن كان جنوناً غير ضار. والأستاذ فاروق نفسه يقر باختلاف صور الشخصيات الثلاث اختلافاً كبيراً، ليس في ذهن العامة فحسب، بل في صور الأدب وفي التجسيد الفني لها. أما تشبيه هذه الشخصيات: جنرال حى الحسين ومجذوب باب اللوق والإمبراطور وغيرهم بشخصية سيبيوه المصري، ذلك المجذوب الذى قدمته لنا الدراسة من خلال كتاب الحسن بن

زولاق مؤرخ مصر الإسلامية بعنوان «كتاب أخبار سيبيوه المصري»، فهو تشبيه يتسم بالتصنف؛ فالصورة التى رسمها ابن زولاق لسيبيوه صورة رجل عالم فى كل فن من نحو وعلم قرآنية وأحاديث وغير ذلك من معارف. لقد كان شخصية حملت ثقافة العصر الذى كان يعيش فيه. فأين هؤلاء المجانوب الذين ذكرهم الأستاذ فاروق خورشيد من شخصية سيبيوه هذا؟ ونحن على أية حال لا نستطيع أن نصدر حكماً على تذكيرها الثقافي مادام لم نخاطبها مخالطة تامة، وليس نعت أيدينا ما يشير إلى ماحولهم من ثقافة وعلم. ولكن إذا كان المراد هو أنهم يشتركون مع سيبيوه فى (الاختلاط) الذى نصب إليه، فهذا أمر آخر، وإن كان هنالك شك فى جنون سيبيوه الذى وصفه بأنه كان صاحب مكانة رفيعة فى حلقات الأدب العامة بالمساجد، والخاصة بقصور العظماء. فهذه المكانة الرفيعة تتناقض والجنون أو الاختلاط. وفى تصورى أن الرجل كان جريئاً فى الحق، ويتمتع بقدر كبير من الشجاعة فى إبداء الرأى والجرأة به، وهو المعزلى الذى لايهاب إظهار هذا الاعتزال. ولأن هذه الجرأة كانت شيئاً غريباً فى مجتمع سوطى (٢٨٤ - ٢٥٨هـ)، فقد عده الناس مجنوناً يعانى الاختلاط، ولنتهزها هو فرصة ليتمسك وراء هذه الصفة التى رمى بها ليمضى فى طريقه مجاهداً براءه، لا يفتشى فى الحق لومة لائم. ولعل مايؤيد هذا الاتجاه ما ذكره الأستاذ فاروق خورشيد فى صفحة (٣٤) إذ يقول «فقد كان الأمر بالنسبة له أمر رأى يزلزله ويصدر عنه ويجهز به، ثم يحتفى بما عرف عنه من جنون من أى عقاب يصل إليه». ومن المحتمل أن مكانة الرجل الرفيعة فى مجالس الأمراء والوزراء أرقعت ابن زولاق فى حجرة من أموره، فراح يسميه العاقل المجنون، انطلاقاً من التسمية التى سماها من قبل على بن محمد المداينى، وعبد الله بن محمد بن أبى الدنيا، والحسين بن دحيم لجماعة من الناس عاشوا بالعراق، وكتب هؤلاء عنهم وعن نوادرهم.

ثم إننى لست أرى فى حادث سقوط سيبيوه فى البئر تأكيداً لاختلاطه وتبذيه له. فأين زولاق يروى أن سيبيوه تركه أبواه وحده فى الدار وخرجوا لبعض شؤنها بعد أن أغلقا عليه الباب، لكنه يهيج فورى نفسه من الطابق إلى الطريق، فيمطط فى بئر ماء لمسقى قبالة البيت. ويضبط الماء فلا يصيبه كسر. ويستغل هذا الحادث ليعن أنه كان من فعل قوة خارقة - أمه كان يهدف بذلك إلى تثبيت فكرة اختلاطه فى الأذهان حماية له من بطش أولى الأمر. والأستاذ فاروق

خورشيد يرى في الحادث ارتباطاً بمعنى التعميد، وأنه كان أشبه بعملية البعث بعد الموت أو إعادة الولادة التي توجد في الأدب الشعبي عند الأبطال حين يكرسون للعمل البطولي، فيمرون بعملية الاختبار التي هي رمز في طقوسها وأحداثها للموت الجسدي الفعلي، ورمز لإعادة الحياة والبعث من جديد. وهو بهذا يحول سيبويه إلى بطل أسطوري، أو بطل من أبطال السور الشعبية.

الملاحظة الثانية تتعلق بسيرة الظاهر بيبرس والتي صورت للصالح أيوب ملكاً مجذوباً زاهداً درويشاً فقيراً، يأتي ببعض الخوازيق كالطرح الرجعي والمجلوبات والتكبي، حيث حاول الأدباء الشعبي - كما يقرر الأستاذ فاروق خورشيد - معالجة بعض القصص التي تتعلق بالملك للصالح أيوب وبماليكه وزوجته شجرة الدر، كقصصية عدم اعتراف الشعب بأسالة حكامه، وعدم أحقيتهم في الحكم، وظلمهم، وجهلهم بأمور دينهم ودنياهم معاً، وتمانيهم على الناس، وقبائحهم بعملات السلب والذهب وغير ذلك من مساوئ، وذلك بهدف تشكيل الشعب وراء هؤلاء الحكام لمواجهة الأخطار المحدقة، كالغزو الصليبي والتهديد الكثري والحبشي.

والمسيرة على هذه الصورة يتعذر قبولها بوصفها عملاً نابهاً من فنان شعبي يهدف إلى رأب الصدع بين الشعب وحكامه من أجل مواجهة الأخطار المحدقة، إنما هي محاولة من السلطة لتسخير الفنان الشعبي في تقديم عمل دعائي لتثبيت حكمها وتبرير نصراتها تحت دعوى الأخطار المحدقة، والأعداء المترصنين (العدو الخارجي دائماً).

والمسيرة على هذا النحو - رغم إشادة الأستاذ فاروق خورشيد بها، من حيث إنها عطاء في يمزج بين فن الترجمة وفن الرواية التاريخية، له أسلوبه الذاتي وطابعه الخاص وقواعده الفنية المتميزة - هذه السيرة يمكن عدّها نوعاً من التزييف على الناس. والأستاذ فاروق نفسه يشير إلى هذا في صفحة (٧٨) وإن لم يستخدم كلمة تزييف، فهو يرى أن شخصية الملك الصالح أيوب في هذه السيرة كانت من رسم سلطة ذكية، تسخر الفن في خدمتها وخدمة أنبيائها، وتعالو استعمال هذه الأداة الشعبية النافذة - أعني السيرة الشعبية، أن تتركب ألعاف الجماهير، وأن تسيطر عليها لترضى وتسكت، وتنتظر ولا تتحرر.

ثم يعنى الأستاذ فاروق خورشيد قائلاً، وقد يعنى هذا أن الوعي الشعبي في هذا العصر كان في أعلى قفاه وتأنوره،

وأن هذا الوعي كان يجرف أمامه كل الأكاذيب وكل التبريرات، وأنه كان مؤثراً بطريقة فعالة وواضحة في وجود الحكام، وفي استمرار وجودهم على عرش الحكم.. وأن هذا الوعي اضطر الحكام إلى تسخير كل ما عندهم من قوة إعلامية وفنية كي (يركبوا السوجة)، ولكي يحكموا تأثيرهم على الناس لكي يفكروا بطريقته، ولكي يبرروا ظلمهم، ولكي يسيروا في نهجهم من الانتكال وانتظار المجهول البعيد - المرجو.

والسؤال المطروح الآن.. هل هذا عمل مفروض، أو أنه كان نابهاً من إحساس الفنان الشعبي بالأخطار المحدقة، فراح يجمع الناس وراء السلطة بالأكاذيب والتوبيهات على أساس أن الغاية تبرر الوسيلة ؟

والملاحظة الثالثة تتعلق ببعض نماذج المرأة التي قدمتها لنا الدراسة من خلال السيرة الشعبية. لقد كان النموذج الرابع هو نموذج المرأة الأمازونية، وهو مصطلح - كما تقول الدراسة - ينطبق على جنس غريب من النساء تحدثت عنه الأساطير الإغريقية، وعشن في مملكة في آسيا الصغرى لا يدخلها الرجال، وكان يحترقن الصيد والقتال، ويقطنن للشئ الأيمن منذ الصغر لسهولة حمل القوس واستخدامه. وهذه المصطلح - كما يذكر الأستاذ فاروق خورشيد - لم يستخدم إلا بعد عام ١٥٠٠، أي بعد استكشاف نهر الأمازون. كما أنه يذكر أن هذا النوع من النساء ظهر في كثير من السور الشعبية، إن لم يكن فيها كلها، لكنه لم يذكر لنا كيف وصل هذا المصطلح إلى كاتبة السيرة الشعبية، كيف عرفه حتى استغله في عمله على هذه الصورة ؟.

ونموذج ثان هو نموذج أم سيف بن ذي يزن القاتلة.. والصورة بلا شك بشعة؛ صورة إقدام الأم على محاولة اغتيال الابن (أي كان الدافع. والأستاذ فاروق يصف هذه الأم بأنها من أغرب الشخصيات النسائية التي وردت في السيرة الشعبية العربية، كما يقرر أنها كانت فريدة بالنسبة إلى الأدب الشعبي العالمي كله. وهو يعال لهذا بأن وحدات العمل الشعبي غالباً ما تكشف عن رموز تعود بها إلى الأساطير الأولى التي حاول الإنسان بها أن يعال ويفسر الأغصاء التي حيرته وأدهشته في الكون من حوله. فهل معنى هذا أن صورة الأم هذه ليست إلا موروثاً ثقافياً انحدر من أعماق ألعاف التاريخ الإنساني ؟. أم هل تأثر كاتبة السيرة بصورة الإلهة كالي زوجة الإله شيفا في الديانة الهندوكية ؟. فالصورة تبرز هذه الإلهة أم أو إلهة تكلم أبانها.. ولكن تمثالها يجمع بين تقيضين.. الصماعة



والقتل - أو الأمومة والوحشية، أما صورة قمرية أم سيف فهي أم مدمرة على طول المدى.

وسواء أكان المؤثر هذا أم ذلك، فلنا أن نتساءل كيف وصل إلى كاتب هذه السيرة؟ ثم كيف جرؤ الفنان بعد ذلك على أن يقدم هذه الصورة الموحشة للأم، وهي صورة تصمم مشاعر المتلقى وتصيبه بالثقل، ولو استبدلت امرأة الأب بالأم، لكان في ذلك شيء من المصادقية.

وبعد.. فإن هذه الملاحظات التي سقتها لا تقتل من قيمة هذا الكتاب ولا من قيمة ما بذل فيه من جهد وعناء، ولما قدم فيه من آراء وأفكار تتسم بالعمق والنظرة الشاقبة. إنه عمل رائع بكل المقاييس. وهو عمل جليل، لأنه يسهل الطريق أمام الدارسين والباحثين في مجال الأدب الشعبي ليدلوا بدلوهم ويكملوا المسيرة.





# السُّفُوفُ حكايات وذكريات

تأليف: محيي الدين شريف  
عرض وتعليق: إبراهيم حلمي

للطفل، وعدم الانصياع لتهديده، وتركه داخل «الحائط المائل»، والذي أنهار بعد أن فر منه الطفل المعاند بمجرد أن وجد نفسه وحيداً لهولامسه التي بدأت تفتاله من الداخل.

وتستوقفني في هذه الحكاية ثلاثة أشياء مهمة في بنائها القصصى. أولها: المغزى والهدف الذى ترمى إليه، وهو عدم الانصياع لتهديدات الطفل حينما يطلب مطلباً صعب التحقيق وهو مغزى تربوى بلا شك يسحب على كثير من الآباء والأمهات، إلا إذا استطاعوا تمكين العقل، والسيطرة على وتر عاطفى حساس كثير ما تلعب عليه فذات الأكباد فى خيث الكبار..!

ثانوها: نفاذ «محيي الدين شريف» إلى مفتاح شخصية الإنسان الذى فى هذه الحكاية، وهو مسألة «الأمانة» التى يتسم بها التربويون بصفة عامة. يقول «محيي الدين للشريف» فى صفحة ٢٥ من الكتاب: «فى بداية نضوج البليغ.. كان من عادة الصغار أن يناموا مبكرين على غير عادتهم فى أغلب أيام السنة.. فهم يتسابقون فى القيام مبكرًا مع أول شعاعات

من جمعية الحفاظ على التراث اللوى بعابدين صدر هذا الكتاب المهم، الذى يحمل إلينا من عبق الماضى فى الثلاثينات عدد منطقة اللوى القديمة، التى اختفت الآن تحت مياه بحيرة ناصر بأسوان، وامتدادها الجنوبى. وتأتى هذه الذكريات فى مجموعها لا لتبكى على ماضى تولى، وإنما لتذكر الأجيال العالية ولتقادمة بمدى الأصالة فى عادات وتقاليد الإنسان اللوى على أرضه القديمة المصرية، من خلال عشر قصص أو عشر حكايات، أو عشر ذكريات يستحضرها من ذكرياته البعيدة الرسام، والناقد، ومؤلف الأغاني، والكاتب المسرحى والإذاعى «محيي الدين شريف» فى أسلوب قصصى شيق وجذاب.

الحكاية الأولى بعنوان «الحائط المائل»، وهى تحكى عن ذلك النوع من العناد الطفولى الذى يسيطر على البعض حينما لا تجاب له بعض المطالب، فالطفل الصغير يهدد أهله بالقيام بين جدران «الحائط المائل» لكى يهאר فوق رأسه بعد أن رفض طلبه الذى لا يتعدى سوى أكل الحلاوة الطميدية، ووسط هذا التهديد والعناد يأتى الحل لهذه المشكلة بعناد الأهل

النهار.. ويسرعون إلى مكان النخيل لجمع ما تساقط من ثمر  
ناضج على الأرض.. نتيجة اهتزاز الخلات خلال الليل،  
بفعل الرياح.. والغلبة لمن يجمع أكثر منا نحن الأطفال..  
تفاخر بما جمعه.. ولذكر أننا لم تكن للمد يدنا لتأخذ بلحة  
واحدة من سباط النخل.. ورغم أنه لا رقيب علينا.. فقد عرفنا  
من كبارنا أن من يفعل ذلك يكون سارقاً لغير حقه.. وذلك  
حرام.. قاله هو الرقيب.. ويعاقب من يفعل ذلك الذنب.. أما  
المتساقط على الأرض من البليح، فإنه مباح لنا التقاطه..  
وبعضها نصيب الماعز والخراف وغيرها عندما ترعى خلال  
النهار بين النخيل.. وأذكر أنني التفتلت مرة بلحة من نخلة  
صغيرة مدفونة سباطها في الزل.. وفوجئت بأنها كانت  
لا تزال لصيقة بالمسبحة الخاصة بتلك النخلة الدفينة..  
فأسرعت إلى الأم «سبيلة» باكياً وقصصت لها ما حدث، وأن  
ذلك قد حدث بدون إرادتي.. ولكني أخاف أن يعاقبني الله..  
وأخذت الأم «سبيلة» تهدئ من روعي.. ولكني لم أهدأ إلا بعد  
أن أكدوا لي أن الله سيسامحني مادام قد سامحني أصحاب  
النخلة.. وامتدحوا شجاعتى.. ولم أعد مرة أخرى لمثل ذلك  
الفعلا.. وكان الدرس.. للدرس الأول الذي هو أساس أمانة  
النوى كما اعتقده.

ثالثها: موقف الأم اللوية حيال تكرار وحيدها المدلل،  
وعناده، وإصراره على تلبية مطالبه. كانت حينما يقيض بها  
الكيل تهدده «بأنها ستخس شعر رأسها، وذلك يجلب العار  
كاستفاد أهل اللوية، - ص ٢٣.

وهذا الموقف من الأم اللوية شبيه به أن تهدد الأم ابنها  
بأن تشق هدومها أو تلطم خدودها أو أى تهديد آخر يراجع  
الصغير نفسه أمامه.

أما الحكاية الثانية فقد سماها «محبى الدين شريف» باسم  
«اللعب والطفرلة». وفي هذه الحكاية يذكر لنا مجموعة من  
السمات الضعيفة عند أهل اللوية القديمة في أوائل الثلاثينات،  
مثل لعبة البجلة أو (الهندكجية) والتي تعتمد على القوة  
المعضلية والمهارة في دفع طفل لخصم له بحيث يقفان أمام  
بعضهما، كل برجل واحدة يهرج عليها، ويتدافع.

كما أن هناك لعبة أخرى اسمها أوز الماء أو (الواك  
واكية)، وهي تمارس في داخل النهر، حيث يقوم أحد الأطفال  
بالسباحة عارياً داخل الماء لمصافة يختارها هو.. بينما يبقى  
الأطفال يقفون عند الشاطئ، ويصيح الطفل بأعلى صوته  
«الليلة، الليلة»، فيرد عليه أترابه من الأطفال قائلين «واكية

واكية» كصوت أوز الماء، ثم يغطس الطفل تحت الماء عائداً  
إلى الأطفال سباحة، وعلى باقي الأطفال البحث عنه في  
الماء، قبل أن يصل إلى شاطئ النهر، فيفوز عليهم.

وعالم النهر عند الإنسان النوى له سحره الخاص. هذا  
السحر يحدث فيه للعب والخوف معاً في نسيج واحد، ولذلك  
يحب أطفال اللوية السباحة في النهر، على الرغم من  
تعميرات الأهالي لهم، وتخويفهم إياهم من دوامات الرياح  
للترابية المسماة باللوية (جديب)، والتي تأتي زاحقة عادة من  
ناحية اللجل، عند مكان المقابر، إلى ناحية النهر. فكان الأهل  
يدخلون في روع الأطفال أن تلك الدوامات الترابية ما هي إلا  
الموتى أنفسهم يقصدون البحر للارتواء من مائه.

يقول المؤلف في ص ٣٥: «وكان علينا أن نحمل أنفسنا  
منهم.. من الموتى.. ولذلك كنا نقف في مكاننا عند رؤيتها  
نحمل عيوننا بأفك أيدينا.. ونردد كلمات منغمة حفظناها عن  
ظهر قلب.. تقول:

يادومه.. يادومه

من معك.. فليكن معك

ومن معنا.. فليكن معنا

مرى مرى بسلام

واكفينا شر الإيذاء

يادومة.

وكان الأهالي يعرفون ولع الأطفال بالنهر، لذا كانوا  
يضعون على أرجلهم علامات معينة بالفحم، فإذا ما ضاعت  
تلك العلامات يكشف أمر السباحة فيقع العقاب، والذي ذاقه  
المؤلف ذات مرة، فاستحق الحرمان من ربة العشاء!..

الحكاية الثالثة باسم «حفنات التراب»، وهي عن حفنات  
تراب مقام الشيخ درويش، ذلك الولي الذي تتجمع عنده أهالي  
اللوية للتعجب به، والدعاء عنده بالأماني والمطالب كي  
تجاب!..

وتراب هذا المقام عند أطفال القرية «يكفى لحراسة نخلة  
كاملة، ويمنع من يحاول سرقة ثمراتها منكم كاملاً إذا ما علّق  
في جذع النخل».

وفي زيارة لهذا المقام المبارك يحكى لنا «محبى الدين  
شريف» عن ذكريات الطفولة. لطفل هذه الحكاية - ولعله هو

نفسه - لم يفر بهذه الحفنة المباركة من تراب الشيخ درويش، فهدم لم يعرف سر مقولها السحري إلا بعد أن غادر المقام مع أمه. وأمام إصرار ذلك الطفل على حماية نخلتهم الوحيدة «بدرية»، وكذلك خوفه من العودة بمفرده إلى الجبل لاستجلاب حفنات تراب الشيخ درويش، لم يكن أمامه سوى أن يأخذ حفنات من تراب أرضهم، ويضعها في لافقة صغيرة، ويعلقها في حرمص على جذع اللخلة «بدرية»، فليس هناك من سيعرف أن حفنات التراب هذه ليست من عدد مقام الشيخ درويش.

وعلى الرغم من هذه النهاية الهزلية لهذه الحكاية إلا أنها تحمل في طياتها نبض الإنسان البسيط في اللوعة، ومقدار تعلقه الشديد بمسألة القداسة عند الأولياء، ونظرة الشاملة لعالم الموتى.

خذ مثلاً في هذه الحكاية زيارة نساء الدوية لقبور ذويهم. يقول «محيي الدين شريف، على لسان الأم «سبيلة»: وهي تحكي لابنها «في الزيارة... وضعنا الميريد الأخضر على القبر... ويذرا الحب فوقه وهوله... وملأنا ذلك الوعاء الفخاري بالماء... الوعاء الذي رأيته موضوعاً عند مكان رأس المرحوم، خلف الحجر الموضوع (شاهد). وانفجرت أسارير وجهي وأنا أصنّف قائلاً للأُم: نعم يا أمّاه... إنني أتذكر ذلك جيداً... وأتذكر أن كل من حولنا كانوا يفعلون نفس الشيء بالنسبة لقبور الموتى... حتى أن حباً كبيراً يعثر على الأرض... كما رأيت الطيور وهي تتكاثر فوق المقابر... وتلتقط الحب وتستقي من الماء عندما غادرتا المكان عائدين...» ص ٥٥.

أبست هذه العادة الدوية تذكرنا بما كان يفعله الأجداد في مصر القديمة، حينما كانوا يتركون مع الميت الطعام والشراب والملابس والغمد؟!

وعند مقام الشيخ درويش نلحم العديد من مظاهر الاحتفال الفركلوري لأهالي الدوية. فهم يذبحون الذبائح مع التدود بالنداءات للشيخ درويش، ولا تتوقف النساء بالفرقة ذكرا لت ومعدات لبركات الشيخ التي حلت على الناس. وعدد المقام نلحم رجلاً يقص شعر طفل جلس أمامه الترفصاء، إنه الحلاق الذي يحلق له خصلة شعر (كوكي) نذراً للشيخ درويش، على أن تحلق الخصلة بعد أن تحل بركة الشيخ، ويذل أهله مرادهم طبعاً تغمر المساعدة الجميع بمجرد انتهاء الحلاق من حلاقة رأس الطفل، ويقف الطفل وسطهم يلقى التهاني!!

وفي هذه الحكاية يذكر لنا بعضاً من عادات أهل الدوية الخاصة بالزواج. فالمرأة - كما يقول «محيي الدين شريف»: «لا تعلق على جبهتها ذلك المثلث المصنوع من الذهب (قصة الرحمن)».. بما يدل على أنها أعزب.. وكانت صليحة إمام عرفنتي بأن التي تترك خصلة شعر (جصة) على جبهتها فذلك دليل على أنها فداء في سن الزواج.. مثلها.. والمتزوجة تحتفظ بالمثلث الذهبي (قصة الرحمن) على جبهتها.. أما الأعزب أو الأرمل.. فإنها تترك جبهتها عارية إلا من دبلة مستديرة من الذهب تعلق عليها (قصة الرحمن) إذا ما تزوجت - ص ٦٠.

ومن مظاهر احتفالات أطفال الدوية تلك الصورة التي يروونها «محيي الدين شريف». فقد كان الأطفال يذهبون جمعوا بملابس الأعياد - وقت التبرك بمقام الشيخ درويش - إلى مغارة في جبل سموا «مغارة لميلة»، حيث يتصاحرون متعاقبين يصيرون بأرجلهم الصغيرة أرض المغارة الجوفاء فتحدث أصواتاً كأنها طبول حقيقية، ويظنون قائلين: اميله... يالميله... يراوحة جميلة... يانضة محبوبة... دعيلا تسعد... دعيلا لرقص... يالميله... يالميله... يالميله.

وللاحظ في هذه الحكاية أن المكان يلعب دور البطولة، سواء كان هذا المكان مقام الشيخ، أو المغارة أو المقبرة أو التراب نفسه. فالمكان هنا ليس شيئاً ثانوياً كالدكتور وإنما هو بطل يشارك بتصيب وإفرض من مجموعة الأشخاص، إن لم يكن له الدور الأول في الحكاية.

الحكاية الرابعة اسمها «شعر النخيل». وفي أول سطورها يلخص المؤلف أهمية قصوى للنخيل عند أهالي الدوية في عبارة موجزة فيقول: «كانت ظلال النخيل هي الملاذ والخلاص من الحرارة الشديدة، والشمس الحارة لأهل القرية الدوية.» ص ٦٩.

وطبعاً ليست هذه هي الوظيفة الوحيدة للنخيل، وإنما ثماره هي الجانب المهم في زراعته.

لذلك يبين لنا «محيي الدين شريف» في هذه الحكاية ذلك الجانب المهم في أسلوب مأساوي.

فالأم «سبيلة» مثلها مثل أهل القرية تجمع البطح، وتجفقه، وتبيحه إلى أحد التجار الذي يقف في كل موسم إلى القرية للشراء، ومعه مجموعة من الرجال الكيالين للبطح، وهم أناس محترفون تكيل البطح، يستجلبهم ذلك التجار كل عام في موسم محصول البطح خصيصاً لعملية الكيل.

وفى تعبير مرير ساخر يصف المؤلف عملية كيل البلح، فيقول: «كانوا يضربون كومة البلح ضرباً.. بالكيلة الغشبية المحرمة بالسايح المعدنى الصلب.. يضربونها باحتراف فتكيل أكمهمم الزاسعة كمية من البلح لا تقل عن محتوى الكيلة ذاتها.. بينما يمد له الرجل الآخر فتحة الجوال ليصب فيها البلح ليحتوى الجوال ما يوازى كيلتان فى المرة الواحدة.. ص ٨٣.

ويعد هذا الذهب وأكل مال النبى، فالإنسان النبوى لا يدخر جهداً فى الحفاظ على باقى محصوله، وإيقاع هذه البقايا سليمة لمن جاء له من الضيوف.. أقرباء أو غرباء. نلح هذا من خلال المسطور التى تقول: «كانت الأم مسيلة فى ذلك اليوم منهمكة فى صب كمية منتقاة من البلح فى الأزيار الفخارية (غوتى) .. ورأيتها تخططها بالرماد، والقمع المطحون فى عناية.. فإن ذلك يحمى الصر من التسوس والتلف مهما طال حفظه.. ص ٧٩.

وفى هذه الحكاية نجد التخييل قاسماً أعظم فى العديد من مواقفها، وفيها نجد لعبتين للصغار: الأولى اسمها لعبة شرائح الجريد (التاب)، ويلعبها من هم فى سن الصبا والثانية اسمها ساقية الهواء (كران كويجى) ويلعبها من هم أصغر سناً.

وفى اللعبة الأولى يتم شطر الجريد إلى شرائح، ثم تقطيعها إلى قطع بطول ذراع اليد، واللعبة تلعب بست قطع منها، تضاهى (الزهر) فى لعبة (الطاولة) المعروفة.

أما لعبة ساقية الهواء فهي عبارة عن فرعين من شجر السنط، أحدهما يفرس فى الأرض والآخر يطق فوقه تماماً مثل البوصلة الجغرافية، ويتعلق بطرفيها طفلان يدوران بسرعة مع حفظ توازنهما، غير أن يطلنا الطفل يسقط وزميله من فرقها مع قوة الدوران، وتستقبله الأم بسبلة بالبكاء، وتندب الحظ فى إنجابه، ومع تجمع الجيران على صوتها يتولى كبار السن أمر علاجه.

يهمننا هنا إبراز كيف كان يقوم كبار السن بمسألة العلاج هذه.

يقول المؤلف: «ولا أنسى تلك الساعات الطوال التى مرت بطيئة ومؤلمة، وأنا أقب بطولى مدفوناً فى حفرة كبيرة فحرقوها.. وأرققوني بدخلها.. وصبوا الرمل الناعم من حولي تاركين رأسى وعنقى فقط دون ردم.. وأذكر أنهم أودوا الدار

حول الحفرة بهدف نشر النفس أكثر وأكثر حول جسدى المنفون.. وتصبب العرق غزيراً.. كنت أراه يتصبب من مسام الرمل المحيط بى على سطح الرمل.... وتشمرت سيدة مسنة تنسج كمية من خوص شجر (الدوم) فى دراية، حول ساقى الملتوية.. على هيئة (جبيزة).. ثم تلوأ كمية من شعر الماعز على ظهرى بعد أن دلهو ببياض البيض.. فتماسك.. وصلب.. وكأنه (جبيزة) من مادة الجبس الطبية.... وبعد أقل من أسبوع ولحد كنت قد شغيت شاماً وأشارك فى كل اللعابت، حتى لعبة ساقية الهواء بشكل عادى.. ص ٧٣.

طبعاً يستوقفنا هنا هذا الأسلوب فى العلاج.. إنه بلا أشعة ولا جيس.. فقط استخدام جيد للملاح من البيفة، ثم يكون الشفاء العاجل!!

الحكاية الخامسة تحت اسم «مواكب الحلب»، وهم بالطلع ذلك اللوح من الفجر الذين يقومون بإحياء التالى فى القرى والنجوع، ويلتف حولهم الجميع من طلاب السمر فى الشراح وإبتهاج، خلال موسم محصول البلح فى بلاد اللوة، وغيرها. ويتقدم مواكب الحلب «المعلم بحرارى»، على حصانه الذى يقوم بترقيصه مع فخمات المزمار والطبل، فيلعب حلم امتطاء الحصان بمقول أطفال القرية، وكأنهم وقعوا جميعاً تحت تأثيرمخدّر منهم أو سحر غير مرئى.

أجمل ما فى هذه الحكاية الوصف الدقيق لمواكب الحلب. يقول المؤلف عنهم فى ص ٩٩: «مجموعة رجال من حاملى الطبول، والمزميز، ومجموعة تعمل أصلاً ملونة، وأخرى ببضام مقوش عليها كلمات لخطوط متعرجة يصنعونها على أكتافهم، أو يلوحون بها.. فقر رتيب على الطبول المعمولة.. وأخرى صريات منقطعة.. بينهم منشد يردد كلمات منغومة، ولكنها غير مفهومة.. الكل يتمايل بالرقص، أو يدور هائجاً حول نفسه مع النغم كأنه مأخوذ بها.. والمعلم بحرارى على صهوة للجواد الوحيد فى الموكب.. السرج واللجام وكل شيء على الحصان مزركش وذات ألوان متباينة.. حتى المعلم بحرارى له شكل وهبة خاصة..

ولفت المؤلف أنظارنا إلى نبض احتفال الحلب مع أهالى اللوة. فكلمنا تصاقق الأهالى فى منحهم حفزات التمر كلما زادت حرارة الغناء والرقص، وكأننا التمر هو الوقود فى معركة.

ويغادر التجمع مواكب هؤلاء الحلب، رأى غيرهم، حامل وعاء البخور الذى يكثر من الدعوات وكلمات الشحادة عدد كل

باب داره، ويظهر صائد الأفاعي ومسانئها والذي يجعل بعضاً منها في وعاء مستدير من الفخوس (كبودة)، ولا يخادر الباب إلا إذا أخذ نصيبه من التمر، ثم عازف الزياب، وكلهم مقدمات لمركب أخرى من الحب الذين ينتظرون أهل القرية، رجالاتهم ونساءهم وأطفالها في شوق... 1..

الحكاية السادسة باسم «الدعوة المفتوحة». والمقصود بالدعوة المفتوحة هنا طريقة دعوة مجموعة الأهل من التجمع لحضور حفل عرس أو مناسبة سعيدة. كيف يتم ذلك؟ عن طريق «مناذية الأفراح»، تلك العجوز المسنة التي تطوف هنا وهناك وتطعم مجموعة من الأطفال يتقون على قطع من الصنایح، وصغار الدقوف الخاصة بالأطفال، وتطلق الزغاريد بعد أن تصبح بأعلى صوتها معلنة أن هناك مناسبة سعيدة أو فرحاً. ويعتبر أهل القرية أنفسهم مدعوين للمشاركة، سواء من رأى منهم المركب أو من لم ير، وإلا نال من يخلف الملام... 1..

يصف المؤلف اليوم الذي يسبق يوم الفرح بأسبوع أو أكثر بأنه يكون فيه الجميع كخيلية نحل، فالشباب يجلب قطع الخشب ويجهزها لوقود الطهي، في حين يتسلق البعض حوائط داري العريس والعروس لإصلاح سقفها الجريدية، ويشاركون الببئات والسيدات في ترميم الحوائط وزخرفتها بالرسم، فضلاً عن تجهيز السيدات المسنات لمكيات وفيرة من الفشار.

مرحلة تجهيز الفرح اللوبي ممتعة للغاية، لذا إن تذكرها في هذا العرض حتى لا نقطع عليك لذة المتابعة في الكتاب.. إذا أردت أن تعود إليه.. سيمتلك حقاً نوبة الحنة وزفة البحر واحتفال تكريم العلم للعريس الذي يكون قد نال قسماً من العلم أو حفظ القرآن من اللوبيين.

الحكاية السابعة باسم «الليالي الملاح»، وأول هذه الليالي أن يقضى العريس أسبوعاً كاملاً في المكان الذي أعده له هو وعروسه كالعادة في دار العروس، وقبل غروب شمس كل يوم يقوم العروسان بزيارة لليل، والاعتصام من مائه، وعند عودتهما إلى الدار يخطو العروسان فوق نار متأججة سبع مرات، قبل دخول باب الدار، مما يمنع عنهما عيون الحسود كمعتقدات أهل النوبة.

ويوم السبوع يغادر فيه العروسان دار العروس إلى دارهما كزوج وزوجة، ويسير كل منهما في مركب صغير معظمه من اللقيات وسيدات الأوسر والجيران، حاملات معهن ما تجمع من هدايا للعروسين خلال أيام الأسبوع، وعند دارهما يتخلان

بالترحاب والزغاريد بعد أن تقدم لهما كمية من اللبن المحلى بالسكر تفلواً بالأسرة الجديدة.

ويوم عودة العريس بعروسه زوجة إلى داره يسمونه أهل النوبة يوم الزيار (ثالثي)، وفيه يبقى المرافقون لهما لقضاء اليوم معهما، حيث تحرر لهم للضيحة، وتقدم لهم أكواب الشرايت والفشار والبليح.

ومن خلال ما يحكى «محيى الدين شريف» تستوقفنا طريقة هدم جدار الصمت الذي يحيط بالعروس يوم الدخلة، فالعريس الغائب هو الذي يستلحق عروسه الصامتة من الحجل بخاتم من الذهب، أما الشاطر فهو الذي يستلحقها بخاتم من نحاس... 1..

ملحاً مفخرة للعريس اللوبي أن يعلن أنه استلحق عروسه بإشارة من (صبعه) دون أن يتكلف ذلك مليماً واحداً... 1..

وهذه المفاسخ تحكى للأهل والأصدقاء في يوم الزيار (ثالثي)، ثم بعد تناولهم وجبة الغداء يخرج العريس متبعواً بمجموعة مختارة من المرافقين، حيث يمر على سبعة بيوت حدودها له، ويقف عند أبوابها، بينما يهللون بالغناء والتهاني، فتخرج سيدة الدار مرحبة، وترش حبات السكر أولحبوب وهي تردد الدعوات الصالحة للعريس، وتقدم له هدية، قد تكون أطباقاً خوصية، أو (إبراش) مزركشة، أو طقم شاي، ثم يعرد المركب الذي كانوا يطلقون عليه (موكب الشحادة) لدار العريس محملاً بالهدايا، وتنتهي بذلك آخر طقوس الزواج اللوبي.

الحكاية الثامنة باسم «بلاتار... ومياسة». وهذا الاسم عبارة عن اسم رجل لقبوه باسم «بلاتار» أي بدون ثأر كناية عن مدى حبه للناس، واسم سيدة هي «عائشة مياسة»، والاثنان لهما مكانتهما في داخل القرية النوبية.

يحكى «محيى الدين شريف» أولاً عن عائشة مياسة، تلك السيدة الطاعنة في السن، والتي تعرف منذ عذبة كالشاطئة والذالية، وتطبيب الناس والأطفال بالتشريط وعلاج الناشية بأعشاب الحلف بر الكومن والدسميسية، وسانر الوصفات البدائية والتي تأتي بنتيجة ناجحة.

أما بلاتار فهو نجار سواقى، أغرب ما في حياته أنه تزوج للمرة الثانية من نجع آخر قبل أن يدفن زوجته الأولى المتروكة. ووضع بذلك الزوجة الجديدة أمام الأمر الواقع دون أن تعلم

بزواجه السابق، ووسط دهشة قال لها: «نحن الآن أمام الأمر الواقع.. فأنت زوجتي وعدلى حالة وفاة.. ومهمتك تقبل عزاء السيدات فى بيتنا..!!».

الحكاية الثامنة باسم «فداء الضياء».. فليالى السمر فى اللوبة تبعد تلك البرودة الموحشة التى تلف أجساد الصغار والكبار.

والسامر فى اللوبة يتجمع فيه الأهل والجيران عند مذقة (دوراه) على أكواب من الحلبة تدور بينهم. هناك يمارس الأطفال لعبة الشطّة المشتملة (لبن تيلية)، وهى عبارة عن شطّة مشتملة يتبادلها الصغار من يد ليد، فإذا ما انطلقت النقطة عند أحد الأطفال، كان عليه أن يذكر بالاسم من يحب أن يتزوج، ويأتى الاختيار غالباً ما يدم عن السخاية، حيث طلب الزواج من زوجة متزوجة أو أخرى مسنة. وفى السامر هذا غالباً ما تحكى فيه الحكايات الخرافية، والتى تنتهى بكلمات كأنها ترانيم أو تعازيد محزنة، هذا فضلاً عن تلك الأغاني التى يسهل حلها أحياناً، ويصعب ويستغرق على الجميع الحل إلا راويها..!

الحكاية العاشرة والأخيرة باسم «الانتماء».. وهنا يؤكد الأستاذ «محمى الدين شريف» على أهمية الانتماء لأرضهم فى اللوبة، فالحكايات الشعبية هناك يزرعون فيها بذور الانتماء كذلك الديك الذى يبيض بيضة واحدة فى العام، ليؤكد ويتأكد من كونه ينتمى إلى فصيلة (ذوات الريش)!!..

وكذلك للأغنية فى اللوبة دور كبير فى ترسيخ قيمة الانتماء، فضلاً عن التقاليد المتوارثة فى اللوبة التى تحت على ذلك، من هذه التقاليد ما يقوم به المسافر قبل أن يغادر قريته، فعليه عدد أن يخطر سبح خطوات خارجاً من باب داره أولاً، ويأخذ أهله حفنات من التراب من سبعة أماكن داستها أقدامه، ويثرون هذا التراب داخل الدار، حتى تظل رائحة المسافر داخل داره مهما طالت غيبته.

فى نهاية المطاف، كتاب «اللوبة.. حكايات وذكريات» عمل جيد جداً، وممتع جداً، وعلى الرغم من أن عدد صفحاته مائة وخمسون صفحة، إلا أننى أراهن أنك لن تقرأه من صفحته الأولى إلا وقد أتيت على صفحته الأخيرة، دونما الإحساس بمال، وذلك لجودة مادته التى صاغها ابن من أبناء اللوبة التقليدية حن فى لحظة لحكاياته وذكرياته التى لم تصح من ذكرته حتى الآن..!

إن هذه المجموعة من الحكايات والذكريات هى بلا شك امتداد لنهر القصة المتدفق القادم من نهج اللوبة من الجنوب.

هذا النهر الذى حمل «شمندورة» محمد خليل قاسم ذات يوم، وجعلها علامة بارزة فى تاريخ القصة المصرية، بما لها من سمات أصيلة عبّرت عن روح وطموحات الإنسان اللوبى المصرى.

وهو أيضاً النهر ذاته الذى حمل على صفحته «رامضية» والخرافة والأسطورة، لإبراهيم شعراوى، و«سلمى الأسوانية» وهيت العاصفة، لعبد الوهاب الأسوانى، و«حكايات من اللوبة» لجمال محمد أحمد، وغيرهم كثيرين كثيرين من أبناء للجنوب الذين يثرون وجداننا بقصصهم وإبداعاتهم، وإبداعات بيتاتهم للمحافظة على عاداتهم وتقاليدهم الكريمة الأصيلة.

إن من يطالع مجموعة قصص «اللوبة حكايات وذكريات» لا يطالع فيها الغرابة، فكثير من الأشياء حولنا مازلتا تجهلها، وإنما يجد نفسه - هذا المطالع لها - فى داخلها، أحد أفرادها، جزءاً منها، حتى فى «شقارة الطفولة» بكل ملامح الصدق الفلى فيها، بشخصياتها النابضة بالحياة، بسطورة المكان وسيطرة عناصر الطبيعة على خطبات الإنسان وأدق مشاعره. فما أجمل أن نَحْنُ إلى نهر ذكرياتنا..

وما أجمل أن يكون هذا النهر نبض فى المعروق لا ولم يجف..!!



# فهرس موضوعات مجلة الفنون الشعبية

## من العدد (١) إلى العدد (٤٥)

### «كشاف الأماكن»

#### مصطفى شعبان جاد

- (١) محافظات ومراكز وقرى جمهورية مصر العربية الإسكندرية .
- ع ٣٧ - ٩٢ - ص ١٩ : ٣٧ (سير) .
- الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى / د. أحمد شمس الدين الحجاجى .
- ع ٣٧ - ٩٢ - ص ١٩ : ٣٧ (سير) .
- أسوان - كوم أمبو
- اسطوانات للموسيقى والأغاني الشعبية المصرية / إميل عازر .
- ع ٦٨ - ٦٥ - ص ١٠٥ : ١١٢ (موسيقى، عرض) .
- الأقصر
- اسطوانات للموسيقى والأغاني الشعبية المصرية / إميل عازر .
- ع ٦٨ - ٧٤ - ص ١١٥ : ١١٨ (موسيقى) .
- من مرويوات الهلالية: مواليد أبى زيد الهلالي سلامة / د. أحمد شمس الدين الحجاجى .
- ع ٢٩ - ٨٩ - ص ٣٣ : ٦٤ .
- الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى / د. أحمد شمس الدين الحجاجى .
- (١) محافظات ومراكز وقرى جمهورية مصر العربية الإسكندرية .
- ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٨٣ : ٨٧ (تشكيل) .
- أسوان
- ملحة أسوان / المحرر
- ع ٣٤ - ٦٥ - ص ٤٢ : ٥٦ (سير)
- دراسات أكاديمية فى الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١ / مصطفى شعبان جاد .
- ع ٣٦، ٣٥ - ٩٢ - ص ١٢٨ : ١٣٧ (رقص، عرض) .
- أسوان - إدفو
- ميلاد البطل فى السيرة الشعبية / د. أحمد شمس الدين الحجاجى .
- ع ٣٣، ٣٢ - ٩١ - ص ٣٧ : ٥٦ (سير) .
- للتبرء أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية / د. أحمد شمس الدين الحجاجى .

## الجيزة

- فنون الفرجة وعرية غبن الشعبية/ انتصار عبد الفتاح.  
ع ٢٧، ٢٨ - ٨٩. ص ٥٨: ٦٤ (دراما).

## الجيزة - أم المصريين

- حكاية بنت الصياد/ جمع وتدوين وتعليق محمد هلال.  
ع ٢٠ - ٨٧. ص ٤٥: ٦٥ (حكاية).

## الجيزة - الحرائية

- زهرات الحرائية فى متحف اللوفر/ عبد السلام الشريف.  
ع ٢ - ٦٥. ص ٨٩: ٩٥ (تشكيل).

## الجيزة - العياط

- الحكايات الشعبية: دراسة ميدانية فى مركز العياط/  
قطب عبد العزيز.  
ع ٢٩ - ٨٩. ص ١٢٤: ١٢٨ (حكاية، عرض).

## الجيزة - كنداسة

- باقات عيد أجد السعف/ د. عثمان خيرت.  
ع ١٤ - ٧٠. ص ٢٢: ٣٠ (تشكيل).

الدلتا - عام (انظر أيضاً: محافظات الدلتا فى ترتيبها الهجائى)

- فن الأداء الشعبى/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٠، ٣١ - ٩٠. ص ١٢٤: ١٢٥ (دراما، عرض).

- دراسات أكاديمية فى الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١/  
مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٥، ٣٦ - ٩٢. ص ١٢٨: ١٣٧ (موسيقى - غن، عرض).

الساحل الشمالى الغربى (انظر أيضاً: الإسكندرية - مطروح)

- الساحل الشمالى الغربى وتراثه الشعبى/ د. عثمان خيرت.

ع ١٢ - ٧٠. ص ١٤: ٢٣ (تشكيل).

- البيت العربى: دراسة لنمط المساكن عند البدو الرحل

فى الساحل الشمالى الغربى/ لصور/ واد حامد.

ع ٣٧ - ٩٢. ص ٩٤: ١٠٣ (تشكيل).

ع ٣٠، ٣١ - ٩٠. ص ٧٦: ٨٩ (سير).

- ميلاد البطل فى السيرة الشعبية للعربية/ د. أحمد شمس الدين للحجاجى.

ع ٣٢، ٣٣ - ٩١. ص ٣٧: ٥٦ (سير).

- النبوة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية المصرية/ د. أحمد شمس الدين للحجاجى.

ع ٣٧ - ٩٢. ص ١٩: ٣٧ (سير).

- من فنون الغناء الشعبى المصرى: ١ - أغاني ومواريل/ صلفوت كمال.

ع ٤٠، ٤١ - ٩٣. ص ١٠: ٤١ (غن، شعر).

## الأقصر - الحمام

- رقصة الكف/ محمد عبد المنعم الشافعى.

ع ٣ - ٦٥. ص ٩٧: ١٠٠ (رقص).

## البحيرة

- ملاحظات حول بعض الظواهر الفولكلورية بمحافظة البحيرة/ عبدالحميد حواس، د. صابر المادلى.

ع ١٢ - ٧٠. ص ٦٢: ٨٥ (فر).

## البحيرة - رشيد

- مجتمع رشيد: دراسة أنثروبولوجية/ د. فوزى رضوان العربى.

ع ٢٧، ٢٨ - ٨٩. ص ٦٥: ٦٩ (فر).

- دراسات أكاديمية فى الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١/  
مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٥، ٣٦ - ٩٢. ص ١٢٨: ١٣٧ (عاد، عرض).

## بورسعيد

- ملحة بورسعيد/ د. عبدالحميد يونس.

ع ١٠١ - ٦٥. ص ٤٦: ٥٥ (سير).

- المسحراتى: دراسة ميدانية.

ع ٣٥، ٣٦ - ٩٢. ص ٤٣: ٥٧ (عاد).

- المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية: فنون السمسمية/ نشأت حنا.

ع ٣٥، ٣٦ - ٩٢. ص ١٢٢: ١٢٧ (موسيقى، عرض).

## سوهاج

- المقاطع المنغمة فى الحكاية الشعبية المصرية/ عدلى إبراهيم.

ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٦٦: ٧٥ (حكاية).

- أولاد جاد المولى/ جمع وتدوين عبد العزيز رفعت.

ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ١٠٣: ١١٦ (حكى، شعر).

## سوهاج - إخميم

- الزناتى خليفة بطل المغارب والزواوى الشعبى المصرى/ د. أحمد شمس الدين الحجاجى .

ع ٣٧ - ٩٢ - ص ١٩: ٣٧ (سير).

## سوهاج - نجع هلال

- ليالى الصعيد الملاح/ توفيق حنا ص ٢٤: ٣٥ (غن)

## المسويس

- قصة سيدى الغربى: إضاءة على جوانب النص/ عبد العزيز رفعت.

ع ٢١ - ٨٧ - ص ٦٨: ٧٧ (حكاية).

## سيناء

- سيناء: الأرض والناس/ د. محمد صبحى عبد الحكيم .

ع ٥ - ٦٨ - ص ٦٢: ٦٩ (فر).

- سيناء: تاريخها وآثارها/ د. أحمد فخرى.

ع ٥ - ٦٨ - ص ٧٠: ٧٧ (تشكيل).

- الزى والزينة فى سيناء/ د. عثمان خيرت.

ع ٥ - ٦٨ - ص ٧٨: ٨٥ (تشكيل)

- سيناء: عاداتها وتقاليدها/ محمد طلبة رزق.

ع ٥ - ٦٨ - ص ٨٦: ٩٥ (عاد).

- الفنون الشعبية فى سيناء/ تحسين عبد الحى.

ع ١٧ - ٧١ - ص ٩٦: ٩٨ (فر).

- مؤتمر ثقافة وفنون البوادرى المصرية بالعريش/ محمد هلال.

ع ١٨ - ٨٧ - ص ١٢٤: ١٢٩ (فر، عرض).

- الفنون الشعبية فى جنوب سيناء/ صفوت كمال.

ع ٢٤ - ٨٨ - ص ١٢٥: ١٢٧ (فر).

- المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية بالعريش/

مصطفى شعبان جاد.

ع ٤٤ - ٩٤ - ص ١٢١: ١٣٣ (موسيقى، عرض).

- وحدة المثلث فى الحياة اليومية السينائية/ سوسن الجنائلى .

ع ٤٤ - ٩٤ - ص ٦٩: ٨٠ (تشكيل).

## سيوة

- سيوة: الأرض والناس/ د. صبحى عبد الحكيم.

ع ٢ - ٦٥ - ص ١٠٢: ١٠٦ (عقد - فر).

- سيوة التاريخ والآثار/ د. أحمد فخرى.

ع ٢ - ٦٥ - ص ١٠٧: ١١٥ (تشكيل).

- أغاني سيوة/ سمير نجيب.

ع ٢ - ٦٥ - ص ١١٦: ١٢٧ (عاد، غن، رقص، موسيقى).

- الزى والزينة فى سيوة / عثمان خيرت.

ع ٢ - ٦٥ - ص ١٢٨: ١٣٢ (تشكيل).

- معرض الأعمال الفنية الخاصة بواحة سيوة/ محمد هلال.

ع ١٩ - ٨٧ - ص ١٢٠: ١٣٣ (فر).

- أفراح سيوة/ سوسن عامر.

ع ٢٢ - ٨٨ - ص ١٢٥: ١٢٨ (تشكيل - عاد).

## سيوة - قارة أم الصغير

- قارة أم الصغير/ جودت عبد الحميد يوسف.

ع ١٣ - ٧٠ - ص ١١١: ١١٤ (فر).

- الحسد والرقية فى المعتقد الشعبى/ محمد عبد السلام إبراهيم .

ع ٢٢ - ٨٨ - ص ١٠٢: ١٠٩ (عقد).

- فنون الفرجة وعربة غبن الشعبية/ انتصار عبد الفتاح.

ع ٢٧، ٢٨ - ٨٩ - ص ٥٨: ٦٤ (دراما).

- دراسات أكاديمية فى الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٥، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٢٨: ١٣٧ (رقص، عرض).

## الشرقية - القرن

- الحماه فى الأدب الشعبى / د. محمد عبد السلام إبراهيم.

ع ٩٤ - ٩٤ - ١١٣ : ١٢٠ (عاد - غن).

## الصحراء الشرقية - البشارية

- سكان الصحراء: البشارية / نادية بدوى.

ع ٣١، ٣٠ - ٩٠ - ١٠١ : ٩٠ (فو).

الصعيد - عام (انظر أيضاً محافظات الصعيد فى ترتيبها الهجائى)

- خمسة أيام بين الآثار الشعبية فى الصعيد/ محمود السطوحى عباس.

ع ٦٨ - ٦٨ - ٩٢ : ٨٥ (تشكيل).

- حنون الحجاج.

ع ٨ - ٦٩ - ٨٨ : ٨٦ (غن).

- عادات دورة الحياة عند بلاكمان فى كتاب، فلاحو الصعيد / د. علياء شكرى.

ع ١٩ - ٨٧ - ٢٨ : ٣٧ (عاد).

- العمارة الشعبية فى أعلى الصعيد/ محمد هلال.

ع ٢١ - ٨٧ - ١١١ : ١٠٩ (تشكيل، عرض).

- الأغنية الشعبية: قراءة فى أشكال الدلالة/ د. وليد منير.

ع ٢٦ - ٨٩ - ٧٦ : ٨٢ (غن).

## الغربية

- فن الأداء الشعبى/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٣١، ٣٠ - ٩٠ - ١٢٤ : ١٢٥ (دراما، عرض).

## الغربية - بشبيش

- أول زفاف عالمى فى أحضان الريف المصرى / إبراهيم حلمى.

ع ٢٤ - ٨٨ - ١٣١ : ١٣٢ (عاد).

## الغربية - كفل الزيات

- قصة سيدى الغربى: إضاءة على جوانب النص/ عبد العزيز رفعت.

ع ٢١ - ٨٧ - ٦٨ : ٧٧ (حكاية).

## الفيوم

- المأثورات الشعبية الأدبية: دراسة ميدانية فى إقليم الفيوم/ تحسين عبد الحى.

ع ١٠ - ٦٩ - ٩٤ : ٩٧ (فو، عرض).

- الفيوم: الأرض والناس/ د. أحمد على اسماعيل.

ع ١٦ - ٧١ - ٣١ : ٢٦ (فو).

- المأثورات الشعبية فى الفيوم/ د. أحمد مرسى.

ع ١٦ - ٧١ - ٣٢ : ٤٤ (فو).

- ألعاب الأطفال بين الاستيراد والاستهلاك/ وباد حامد.

ع ١٨ - ٨٧ - ١١٥ : ١٢٣ (تشكيل).

## القاهرة

- المتحف الإثنوجرافى للجمعية الجغرافية المصرية/ عثمان خيرت.

ع ٨ - ٦٩ - ٧٨ : ٦٦ (تشكيل).

- للقاهرة فى الأغنية الشعبية/ د. أحمد مرسى.

ع ٩ - ٦٩ - ١٨ : ٢٣ (غن).

- لمحات فى حياة القاهرة الشعبية بين المقرئى وإدوارد لين/ فوزى النعيل.

ع ٩ - ٦٩ - ٢٤ : ٣٢ (فو).

- العادات والتقاليد فى القاهرة كما يراها الدكتور أحمد أمين وبعض المعاصرين / أحمد آدم.

ع ٩ - ٦٩ - ٣٣ : ٤٠ (عاد، عقد).

- الخلفية الاجتماعية للأعياد القاهرية/ جمال بدران.

ع ٩ - ٦٩ - ٤١ : ٥٩ (عاد).

- أنفية القاهرة / تحسين عبد الحى.

ع ٩ - ٦٩ - ٩٢ : ٩٧ (تشكيل، عرض).

- القاهرة فى ألف عام: الفنون الشعبية القاهرية عبر التاريخ/ عبد الفتاح الدينى.

ع ٩ - ٦٩ - ١٠٣ : ١٠٠ (تشكيل).

- قصة حسن البصرى بين التراث الشفاهى والمدون / عدلى إبراهيم.

ع ١٣ - ٧٠ - ٥٨ : ٦٣ (حكاية).

- قلائد اللؤلؤ والياسمين/ د. عثمان خيرت.

ع ١٥ - ٧٠ - ص ٨: ١٥ (تشكيل، عاد).

- موسيقى القاهرة في ألف عام/ د. محمود الحفنى.

ع ١٦ - ٧١ - ص ٨: ١٧ (موسيقى).

- ألعاب الأطفال بين الاستيراد والاستهلاك/ وند حامد.

ع ١٨ - ٨٧ - ص ١١٥: ١٢٣ (تشكيل).

- خرط الخشب/ عصمت عوض.

ع ١٩ - ٨٧ - ص ٧٦: ٨٧ (تشكيل).

- إحياء دراما الأراجوز / عادل العليمى.

ع ٢٤ - ٨٨ - ص ٩٢: ٩٦ (دراما).

- شرف الدين بن أسد المصرى: أديب شعبي من القرن

الثامن الهجرى/ د. إبراهيم شعلان.

ع ٢٤ - ٨٨ - ص ٩٧: ١٠٩ (شعر).

- المقاطع المنمعة في الحكاية الشعبية المصرية/ عدلى إبراهيم.

ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٦٦: ٧٥ (حكاية).

- فنون الفرجة وعربة غين الشعبية/ انتصار عبد الفتاح.

ع ٢٧، ٢٨ - ٨٩ - ص ٥٨: ٦٤ (دراما).

- عربة الأطعمة الشعبية / عبير عبد العزيز.

ع ٢٨، ٢٩، ٩٢، ٩٣ - ص ٩٢: ٩٣ (تشكيل، عاد).

- من فنون الغناء الشعبى المصرى: ١- أغان ومواويل/ صفوت كمال.

ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ١٠: ٤١ (شعر- غن).

- من فنون الغناء الشعبى: ٢- شفيقة ومتولى: دراسة فى أشكال التغير والتنوع فى أداء اللحن/ صفوت كمال.

ع ٤٣ - ٩٤ - ص ٩: ١٦ (شعر- غن).

#### القاهرة - أبهى العلا

- التزاوج الفنى فى منزل شعبى بمنطقة أبو العلا - القاهرة/ محمود مصطفى عيد .

ع ٢٦ - ٨٩ - ص ١١٤: ١١٧ (تشكيل).

#### القاهرة - تحت الربع

- فانوس رمضان/ صفوت عبد الحليم على.

ع ٢٦ - ٨٩ - ص ١٢٩: ١٣٠ (تشكيل).

#### القاهرة - الخيامية

- الخيامية/ طارق صالح سعيد .

ع ٢٠ - ٨٧ - ص ٨٨: ٩٥ (تشكيل).

#### القاهرة - سوق السلاح

- السجاد الينوى

ع ٢١ - ٨٧ - ص ١٢١ (تشكيل).

#### القاهرة - القورية

- المعرض الدائم للفنون الشعبية فى وكالة الغورى/

د.عثمان خيرت.

ع ٦ - ٦٨ - ص ٦١: ٨٤ (تشكيل).

#### القاهرة - العسكاط

- ألعاب الأطفال بين الاستيراد والاستهلاك/ وند حامد .

ع ١٨ - ٨٧ - ص ١١٥: ١٢٣ (تشكيل).

#### القاهرة - القلعة

- احتفالية مولد الرفاعى/ إبراهيم حلمى.

ع ٤٥ - ٩٤ - ص ٦٧: ٨٢ (عاد).

#### القاهرة - مصر القديمة

- هيلانة/ جمع وتديون أحمد محمد عبد الرحيم.

ع ٢٨، ٢٩، ٩٢، ٩٣ - ص ٦٠: ٦٣ (حكاية).

#### قنا

- ألعاب الأطفال بين الاستيراد والاستهلاك/ وند حامد.

ع ١٨ - ٨٧ - ص ١١٥: ١٢٣ (تشكيل).

- ليلالى الصعيد الملاح/ توفيق حنا

ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٣٤: ٣٥ (شعر).

- مقابر الهم وشواهدا المدفشة: نموذج من الفن الشعبى الفريد فى العالم/ صبحى الشارونى.

ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١٣٥: ١٣٨ (تشكيل).

هنا - دشنا

- من فن الموال/ عبد العزيز رفعت.

ع ٢٢ - ٨٨ - ص ٤٨:٤٩ (شعر).

كفر الشيخ

- فن الأداء الشعبي/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٠، ٣١ - ٩٠ - ص ١٢٤:١٢٥ (دراما، عرض).

كفر الشيخ - بلطيم

- قصة سيدى الغريب؛ إهداء على جوانب الفن/ عبد العزيز رفعت.

ع ٢١ - ٨٧ - ص ٦٨:٧٧ (حكاية).

مصر الفرعونية

- أوجه التقارب بين الفنون الشعبية الإفريقية/ سعد الخادم.

ع ٣ - ٦٥ - ص ٥٧:٦٧ (تشكيل).

- الموسيقى الشعبية فى النوبة وصلتها بالموسيقى المصرية القديمة/ د. محمود الحفنى.

ع ١٣ - ٧٠ - ص ٩:١٣ (موسيقى).

- فلاند الفل والباسمين/ د. عثمان خيرت.

ع ١٥ - ٧٠ - ص ٨:١٥ (تشكيل - عاد).

- الفنون الشعبية عند قدماء المصريين/ وليم نظير.

ع ١٦ - ٧١ - ص ٥٩:٦٧ (فر).

- ملامح بعض مصاغنا الشعبى خلال العصور/ على زين العابدين.

ع ١٧ - ٧١ - ص ٤٢:٥٧ (تشكيل).

- الحكاية الشعبية فى الأدب القديم/ أحمد آدم.

ع ١٩ - ٨٧ - ص ٩٤:١٠٢ (حكاية).

- أمثال شعبية من مصر القديمة/ باتيسكومب جن.

ع ٢٣ - ٨٨ - ص ٥٧:٦٢ (مثل).

- حكاية الفرعون الساحر/ أحمد صليحة.

ع ٢٥ - ٨٨ - ص ٦٩:٧٧ (حكاية).

- لعب الأطفال الفخارية والخزفية وانعكاساتها على فنوننا الشعبية للتشكيلية المعاصرة/ د. مها محمود النبوى الشال.

ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٩٧:١١٣ (تشكيل).

- الرقص فى مصر القديمة/ لويس بقطر.

ع ٣٠، ٣١ - ٩٠ - ص ٥٣:٦٣ (رقص).

- التواصل فى الموسيقى المصرية القديمة/ لويس بقطر.

ع ٣٢، ٣٣ - ٩١ - ص ١٠٤:١٠٩ (موسيقى).

- الطبخ فى مصر القديمة/ إيمان مهدى.

ع ٣٤ - ٩١ - ص ٩٣:٩٩ (عاد - عقد).

- الاحتفال بوفاء النيل: أقدم عيد فى العالم/ مختار السوفى.

ع ٤٥ - ٩٤ - ص ٦٢:٦٦ (عاد).

مطروح

- مشروع إنشاء بيت للفنون الشعبية فى مطروح/ جودت عبد الحميد يوسف.

ع ٩ - ٦٩ - ص ١١٣:١١٥ (تشكيل).

- الحيوان فى الشعر البدوى فى مصر/ قطب بسيونى.

ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١١٥:١١٨ (شعر).

- فنون الفرجة وعربة غبن الشعبية/ انتصار عبد الفتاح.

ع ٢٧، ٢٨ - ٨٩ - ص ٥٨:٦٤ (دراما).

- دراسات أكاديمية فى الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٥، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٢٨:١٣٧ (رقص، عرض).

- المقرونة: آلة موسيقية شعبية بدوية مصرية عربية/ محمد السنوسى.

ع ٤٢ - ٩٤ - ص ١١٠:١١٢ (موسيقى).

المنوفية

- فنون الفرجة وعربة غبن الشعبية/ انتصار عبد الفتاح.

ع ٢٧، ٢٨ - ٨٩ - ص ٥٨:٦٤ (دراما).

- فن الأداء الشعبى/ مصطفى شعبان جاد.

ع ٣٠، ٣١ - ٩٠ - ص ١٢٤:١٢٥ (دراما).

## المنوفية - كفر الأكرم

- للموت والمأثورات الشعبية/ أحلام أبو زيد .

ع ٣٥، ٣٦، ٩٢ - ص ١٣٨ : ١٣٩

## المنوفية - دنشواي

- أبراج الحمام/ أمل بسيوني عطية .

ع ٣٨، ٣٩، ٩٢، ٩٣ - ص ٧٣ : ٧٩ (تشكيل) .

## المنيا

- الحنطور/ د. شوقي عبد الفتوى عثمان، سونيا ولى الدين .

ع ٣٤ - ٩١ - ص ٧٧ : ٨٣ (عاد - تشكيل) .

- ألعاب الأطفال بين الاستيراد والاستهلاك/ وباد حامد .

ع ١٨ - ٨٧ - ص ١١٥ : ١٢٣ (تشكيل) .

## المنيا - أبو العباس

- الشاطر محمد (النموذج الأول)/ عبد العزيز رفعت .

ع ٤٢ - ٩٤ - ص ٨٧ : ٩٧ (حكاية) .

## المنيا - إعطو الوقف

- الطب الشعبي في قرية إعطو الوقف/ عبد العزيز رفعت .

ع ١٩ - ٨٧ - ص ٣٨ : ٤٦ (عقد) .

- أدهم الشرقاوى: نص وتعليق/ عبد العزيز رفعت .

ع ٣٨، ٣٩، ٩٢، ٩٣ - ص ٣٠ : ٤١ (حكى - شعر) .

- نصوص من الموال/ جمع وتدوين عبد العزيز رفعت .

ع ٣٨، ٣٩، ٩٢، ٩٣ - ص ٥٣ : ٥٩ (شعر) .

- الشاطر محمد (النموذج الثانى)/ عبد العزيز رفعت .

ع ٤٣ - ٩٤ - ص ٣٩ : ٤٧ (حكاية) .

- الشاطر حسن (النموذج ١٠١)/ عبد العزيز رفعت .

ع ٤٤ - ٩٤ - ص ١٠١ : ١٠٨ (حكاية) .

## المنيا - البهنسا

- قصة البهنسا: أسطورة من فتح مصر/ عبد المنعم

شميس .

ع ١ - ٦٥ - ص ٣٢ : ٣٨ (حكاية) .

## المنيا - زاوية سلطان

- حسن عبد الرحمن: فلاح من زاوية سلطان بقال ومقاول

وفنان/ عبد السلام الشريف .

ع ٢٣ - ٨٨ - ص ٦٣ : ٦٥ (تشكيل) .

## المنيا - ملوى

- احتفالات المولد النبوى الشريف فى ملوى/ سمير جابر .

ع ٢٢ - ٨٨ - ص ١٢٢ : ١٢٤ (عاد) .

## المنوفية

- النوبة والنوبيون/ د. محمد محمود الصياد .

ع ١ - ٦٥ - ص ٨٨ : ٩٨ (فر) .

- أفراح النوبة/ صفوت كمال .

ع ١ - ٦٥ - ص ١٠٠ : ١٢٤ (عاد - غن) .

- حوايت النوبة وعلاقتها بحوايت مصر والسودان/ عمر عثمان خضر .

ع ١ - ٦٥ - ص ١٢٥ : ١٢٨ (حكاية) .

- الوحدات الزخرفية الشعبية فى النوبة/ جودت عبد الحميد يوسف .

ع ١ - ٦٥ - ص ١٢٩ : ١٣٢ (تشكيل) .

- أزياءنا الشعبية بين القديم والحديث/ عبد الغنى أبو العيلين .

ع ٣ - ٦٥ - ص ٦٨ : ٧٢ (تشكيل) .

- المجرىون فى النوبة/ فوزى المنديل .

ع ٧ - ٦٨ - ص ٣٨ : ٤٢ (فر - ترجمة) .

- دراسات تشكيلية شعبية فى بلاد النوبة/ جودت عبد الحميد يوسف .

ع ١٧ - ٦٨ - ص ٨٠ : ٨٤ (تشكيل) .

- الغيلان فى الحكايات النوبية/ عمر عثمان خضر .

ع ٩ - ٦٩ - ص ٦٧ : ٨٠ (حكاية) .

- الموسيقى الشعبية فى النوبة وصلتها بالموسيقى المصرية القديمة/ د. محمود الحفنى .

ع ١٣ - ٧٠ - ص ٩ : ١٣ (موسيقى) .

- الفنون التشكيلية الشعبية للنوبة القديمة بين التسجيل

والاستهلاك/ جودت عبد الحميد يوسف .

ع ١٦ - ٧١ - ص ٦٨ : ٨١ (تشكيل).

- الحلى الشعبية النوبية ورموزها/ د. علي زين العابدين .

ع ١٨ - ٨٧ - ص ٨٨ : ٩٢ (تشكيل).

- صناعة السلال والأطباق في النوبة/ رضا شحاته أبو المجد .

ع ٢١ - ٨٧ - ص ٨٥ : ٩٥ (تشكيل).

- معرض ودراسات عن النوبة/ جودت عبد الحميد يوسف .

ع ٢٢ - ٨٨ - ص ١٢٩ : ١٣٦ (تشكيل، عرض).

- مهرجان جذور نوبية الثاني للفنون التشكيلية والتراث النوبى/ إسماعيل عبدالحافظ .

ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١٢٤ : ١٢٥ (تشكيل - عرض).

- معرض أرض الذهب/ محمد سيد ياسين .

ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٢٦ : ١٢٨ (تشكيل، عرض)

- أراغيد: حلقة الرقص المستوحاة من نهر النيل عند أهل النوبة/ محبى الدين شريف .

ع ٣٤ - ٩١ - ص ٤٧ : ٥٠ (رقص).

- الفنون الشعبية والسياحة: رؤية فنية من النوبة القديمة/ جودت عبد الحميد يوسف .

ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٩٠ : ٩٥ (تشكيل).

- النوبيون في مصر: ملاحظات عن فن العمارة النوبية/ هورست جارينز .

ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٠٩ : ١٢٢ (تشكيل).

- دراسات أكاديمية عن الفولكلور المصرى خلال ١٩٩٢/ مصطفى شعبان جاد .

ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٢٨ : ١٣٧ (غن، عــــاد، عرض).

النوبة - أوندان

- أوندان: مدينة الحت البارز/ جودت عبد الحميد يوسف .

ع ٦ - ٦٨ - ص ٥٥ : ٦٠ (تشكيل).

## الوادی الجديد

- هذا الوادى الجديد: الأرض والناس/ د. محمد محمود الصياد .

ع ٣ - ٦٥ - ص ١٠١ : ١١٣ (عاد - فر).

- الفن الشعبى فى الوادى الجديد/ د. عثمان خيرت .

ع ٣ - ٦٥ - ص ١١٤ : ١٢٤ (تشكيل).

- ألعاب الأطفال بين الاستيراد والإستلهام/ وداد حامد .

ع ١٨ - ٨٧ - ص ١١٨ : ١٢٣ (تشكيل).

- مشغولات اللىزى والزينة لبدويات الوادى الجديد والإفاده منها فى إثراء تدريس الأشغال الفنية/ صفوت كمال .

ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١١٧ : ١٢١ (تشكيل).

- الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد / مصطفى شعبان جاد .

ع ٣٧ - ٩٢ - ص ١٢٧ : ١٢٩ (تشكيل، عرض).

الوادی الجديد- اللوحات الداخلة (موط)

- من فولكلور الواحات: بالقادس وليس بالأرز بلبن تكون عاشوراء/ عبد الوهاب حنفى .

ع ٤٢ - ٩٤ - ص ١٠٥ : ١٠٩ (عاد).

الوحدات البحرية

- الفن الشعبى فى الواحات البحرية/ د. عثمان خيرت .

ع ٧ - ٦٨ - ص ٦٥ : ٧٩ (فر).

(٢) إفريقيا

إفريقيا - عام

- أوجه التقارب بين الفنون الشعبية الإفريقية/ سعد الخادم ع ٣ - ٦٥ - ص ٥٧ : ٦٧ (تشكيل).

- الرياب العربى الشعبى أصل الآلات الوترية/ د. محمود الحنفى .

ع ٣ - ٦٥ - ص ٧٣ : ٧٩ (موسيقى).

- الأداكسية فى الفولكلور الإفريقى/ أحمد آدم محمد

ع ٦ - ٦٨ - ص ٩٤ : ٩٥ (عاد، عرض).

- الأقنعة الإفريقية/ أحمد آدم محمد .



ع ٦ - ٦٨ - ص ٩٥:٩٦ (عقد - تشكيل - عرض).

- الفولكلور الإفريقي ومضمونه الاجتماعي/ عبد الواحد الإمبابي.

ع ٩ - ٦٩ - ص ١٠٤:١٠٩ (فؤ، عرض).

- المقاومة في الفولكلور الإفريقي / عبد الواحد الإمبابي.

ع ١٠ - ٦٩ - ص ٦٤:٧٩ (فؤ).

- الحكاية في الفولكلور الإفريقي / عبد الواحد الإمبابي.

ع ١١ - ٦٩ - ص ٦٤:٧٠ (حكاية).

- الرقص الشعبي في إفريقيا وأمميته من الناحية الاجتماعية/ عبد الواحد الإمبابي.

ع ١٣ - ٧٠ - ص ١٠٥:١١٠ (رقص).

- فن زنج الغابة: فن إفريقي في الأمريكتين/ عبد الواحد الإمبابي.

ع ١٥ - ٧٠ - ص ٨٦:٩١ (فؤ).

- الطلبة السحرية: الحكاية الشعبية في دول إفريقيا الوسطى/ عبد الواحد الإمبابي.

ع ١٦ - ٧١ - ص ١٠٣:١٠٩ (حكاية).

- الزار في مصر وأصوله الإفريقية/ برندا ملجمان.

ع ١٧ - ٧١ - ص ٨٤:٩٤ (عقد).

- الفنون الإفريقية/ د. عز الدين إسماعيل.

ع ٣٤ - ٩١ - ص ١٠٠:١٠٦.

- الحكايات الشعبية الإفريقية مصدر لقصاص الأطفال العالمية / عبد التواب يوسف.

ع ٤٠، ٤١ - ٩٣ - ص ١٤٣:١٥٤ (حكاية).

- بعض العناصر الموسيقية المصرية - الإفريقية المشتركة / د. جهاد داود.

ع ٤٣ - ٩٤ - ص ٧١:٧٧ (موسيقى).

#### تونس

- الأغنية الشعبية في تونس/ أحمد آدم محمد.

ع ١ - ٦٥ - ص ١٣٥:١٣٦ (غن، عرض).

- الشعر الشعبي في تونس/ محمد المرزوقي.

ع ٢ - ٦٥ - ص ١٨:٢٩ (شعر).

- الأغاني التونسية / فوزي سليمان.

ع ١٢ - ٧٠ - ص ١٠٠:١٠٤ (غن، عرض).

- الأدب الشعبي في تونس/ محمد فكري أنور.

ع ١٣ - ٧٠ - ص ٩٨:١٠٢ (أدب).

- الغزل في الشعر الشعبي التونسي/ محمد المرزوقي.

ع ١٦ - ٧١ - ص ١١٤:١٢٦ (شعر).

- مختارات من محلات شاهد/ حمدي الكنيسي.

ع ١٧ - ٧١ - ص ١٠٧:١١٠ (شعر، عرض).

- المهرجان الدولي للفنون الشعبية في قرطاج/ العربي الزواوي.

ع ٢٣ - ٨٨ - ص ١٣٢:١٣٤ (رقص، عرض).

#### السودان

- حواديث النوبة وعلاقتها بحواديث مصر والسودان/ عمر عثمان خضر.

ع ١٤ - ٦٥ - ص ١٢٥:١٢٨ (حكاية).

- القصص الشعبي في السودان/ حسن توفيق.

ع ١٧ - ٧١ - ص ١١١:١١٢ (حكاية، عرض).

#### ليبيا

- عروس الريف: بحث عن بعض مظاهر الفولكلور في الجمهورية العربية الليبية/ عمر المزوي.

ع ١٧ - ٧١ - ص ٥٨:٦٤ (عاده - عقد - غن).

- النبوءة أو قدر البطال في السيرة الشعبية العربية/ د. أحمد شمس الدين الحجاجي.

ع ٣٧ - ٩٢ - ص ١٩:٣٧ (سير).

#### المغرب

- الرياب العربي الشعبي أصل الآلات الرنزية/ د. محمد الحفني.

ع ٣ - ٦٥ - ص ٧٣:٧٩ (موسيقى).

- الدراسات الفولكلورية بالمغرب/ عثمان الكعاك.

ع ٥ - ٦٨ - ص ٢٦:٣٦ (فؤ).

- معرض الفنون التراثية في المغرب/ إبراهيم حلمي.

ع ٢٥ - ٨٨ - ص ١٣٤:١٣٦ (تشكيل).

## نيجيريا

- النبوة أو قدر البطل في السيرة الشعبية العربية /  
د. أحمد شمس الدين الحجاجي.

ع ٣٧-٩٢ - ص ١٩: ٣٧ (سير).

## (٣) آسيا

### آسيا - عام

- القصص الشعبية الآسيوية / على عامر.

ع ١٧-٧١ - ص ١٥: ٢٠ (حكاية).

### الأردن

- الأزياء والتطريز في الأردن / خالد الحمزة.

ع ٢٢-٨٨ - ص ٨٧: ٩٢ (تشكيل).

- أغانيها الشعبية في الضفة الغربية من الأردن / نبيلة إبراهيم.

ع ٢١-٨٧ - ص ٨٥: ٩٠ (غن).

### أرمينيا

- الحياة الشعبية الأرمينية في معرض الفنان إبراهيم كوركينيان / إبراهيم حلمي.

ع ٢٢-٨٨ - ص ١٣٥: ١٣٨ (تشكيل، عرض).

- تقاليد الزواج والأعياد عند الأرمن / أحمد آدم.

ع ٤-٦٧ - ص ٨٣ (عاد).

### إيران

- الحسينيات والمسرح الشعبي / خوان غويكيسولو.

ع ٤٤-٩٤ - ص ٨٥: ٨٧ (دراما).

الخليج العربي (انظر أيضاً: دول الخليج العربي في ترتيبها الهجائي)

- التراث الشعبي في دول الخليج العربية: بيليجرافيا مشروحة / عبد العزيز رفعت.

ع ٤٣-٩٤ - ص ١٣٧: ١٤٢ (فر، عرض).

### السعودية

- الأمثال في قلب الجزيرة العربية / أحمد مرسى.

ع ٣-٦٥ - ص ١٣٠: ١٣٢ (مثل، عرض).

- ندوة علاقة الموروث الشعبي بالفن القصصي في الجندرية / عبدالمعيد حواس.

ع ٢٣-٨٨ - ص ١٢٦: ١٣١ (حكاية، عرض).

- حكايات شعبية سعودية / د. كمال الدين حسين.

ع ٣٤-٩١ - ص ٦٣: ٦٩.

### سوريا

- المسرح الشعبي / أحمد رشدي صالح.

ع ٢٣-٨٨ - ص ٧: ١٤ (دراما).

### الصين

- من الفنون الشعبية في الصين / أحمد آدم محمد.

ع ٥-٦٨ - ص ٩٨: ١٠١ (رقص، غن، موسيقى، عرض).

- الرقص الشعبي في الصين / د. غبريال وهبه.

ع ٢٠-٨٧ - ص ٧٩: ٨٧ (رقص).

- فن الأكرابات الشعبي في الصين / د. غبريال وهبه.

ع ٢٤-٨٨ - ص ٨٧: ٩١ (رقص).

### العراق

- من الشعر العامي، المذيل / أحمد مرسى.

ع ٣-٦٥ - ص ١٣٢: ١٣٣ (شعر، عرض).

- الأمثال في الشعر الشعبي العراقي / أحمد مرسى.

ع ٣-٦٥ - ص ١٣٤: ١٣٥ (شعر، عرض).

- الشعر الشعبي في العراق / عامر رشيد السامرائي.

ع ١١-٦٩ - ص ٥٨: ٦٣ (شعر).

- بعض أزياء العراق الشعبية / د. وليد الجادر.

ع ١٢-٧٠ - ص ٤٨: ٥٥ (تشكيل).

- صور عراقية ملونة / محمد أحمد يوسف.

ع ١٣-٧١ - ص ١٠٣: ١٠٤.

### العراق - بغداد

- الأمثال البغدادية / أحمد مرسى.

ع ١-٦٥ - ص ١٤٠: ١٤٢ (مثل، عرض).

- معجم اللغة العامية البغدادية / أحمد مرسى.

ع ٢٤-٦٥ - ص ١٤٣:١٤٦ (أدب، عرض).

- التقاليد بين بغداد وكركوك/ أحمد آدم محمد.

ع ٣٤-٦٥ - ص ١٢٧:١٢٨ (عاد، عرض).

- الأيمان البغدادية/ أحمد مرسى.

ع ٥٥-٦٨ - ص ١٠٧:١٠٩ (أدب، عرض).

- الفولكلور في بغداد/ أحمد مرسى

ع ٨٤-٦٩ - ص ٩٥:٩٧ (فؤ، عرض).

- أسبوع كبير للفن الشعبي ببغداد/ شمس الدين موسى.

ع ٢٠-٨٧ - ص ١٢٣:١٢٥ (فؤ، عرض).

#### العراق - سامراء

- الألعاب الشعبية لصبيان سامراء/ د. أحمد مرسى

ع ٨٤-٦٩ - ص ٩٨:١٠٠ (رقص، عرض).

- العادات والتقاليد العامة في سامراء/ حمدي الكنيسي.

ع ١٢٤-٧٠ - ص ٩٦:٩٩ (عاد، عرض).

#### العراق - عنة

- المدينة المغرقة/ علاء الدين وحيد.

ع ٣٠، ٣١-٩٠ - ص ١٠٩:١١٢ (عاد، عرض).

العراق القديم (بابل)

- ملحمة جلجامش/ أحمد آدم محمد.

ع ٦٤-٦٨ - ص ١٠٢:١٠٤ (سير).

- الحكاية الشعبية في الأدب القديم/ أحمد آدم محمد

ع ١٩٤-٨٧ - ص ٩٤:١٠٢ (حكاية).

- الدلالات التاريخية والأسطورية لشخصية اتيكو در في

ملحمة جلجامش/ د. محمد خليفة حسن أحمد.

ع ٢٤-٨٨ - ص ٣٩:٥٠ (سير).

- حلجامش وحلم الخلود/ حمدي أبو كيلة.

ع ٤٢-٩٤ - ص ٩٨:١٠٤ (سير)

- شكوى أيوب البابلي: حول قصيدة «ألمدح» رب

الحكمة، لدلول- بيل- نيس سيقى/ د. عبدالغفار

مكاوي.

- من حكمة بابل/ د. عبدالغفار مكاوي.

ع ٣٧-٩٢ - ص ٤٣:٦٨.

- من حكمة بابل، القسم الثاني: حكم وأمثال وأقوال شعبية

سائرة/ د. عبدالغفار مكاوي.

ع ٣٨، ٣٩-٩٢، ٩٣-٩٤ - ص ٥:٢٤.

#### العراق - كركوك

- التقاليد بين بغداد وكركوك / أحمد آدم محمد.

ع ٣٤-٦٥ - ص ١٢٧:١٢٨ (عاد، عرض).

#### عمان (سلطنة)

- في البحث عن السلطنة/ د. محمود ذهني.

ع ١٩-٨٧ - ص ١١٤:١١٩ (حكاية، عرض).

#### فلسطين

- هيلما جراتسكتف والتراث الشعبي الفلسطيني/ د. نبيلة

إبراهيم.

ع ٩٤-٦٩ - ص ٥٨:٦٦ (فؤ).

- محاولات لدراسة الفنون الشعبية الفلسطينية/ محمود

السلوحي عباس.

ع ١١-٦٩ - ص ٩١:٩٨ (تشكيل).

- الأزياء الشعبية الفلسطينية/ نمر سرحان.

ع ١٢-٧٠ - ص ١٠٥:١١٤ (تشكيل).

- التأثيرات الشعبية وأثرها في البناء الفني في الرواية

الفلسطينية/ عرض وتحليل مراد عبدالرحمن مبروك.

ع ٢٦-٨٩ - ص ١١٨:١٢٦ (حكاية، فؤ).

- الاحتفال بيوم الأرض في مصر/ إبراهيم حلمي.

ع ٢٦-٨٩ - ص ١٣١:١٣٧ (شعر، غن).

#### فيتنام

- المقاومة في الفولكلور الفيتنامي/ محمد عبد الحميد

فرج.

ع ١١-٦٩ - ص ٩٩:١٠٣ (فؤ).

#### قطر

- الطنبورة في قطر/ فيصل التميمي.

ع ٣٥، ٣٦-٩٢ - ص ١٠٥:١٠٩ (موسيقى).

- مدخل لدراسة الفولكلور للكويتي / أحمد مرسى.
- ٦٤ - ٦٨ - ص ١٠٦: ١٠٩ (ف، عرض).
- الأزياء الشعبية في الكويت/ د. حمزة الرفاعي.
- ١٣ - ٧٠ - ص ٦٤: ٧٢ (تشكيل).
- الأمثال الكويتية المقارنة/ عبدالعزيز رفعت.
- ٢٤ - ٨٨ - ص ١٢٠: ١٢٤ (مثل، عرض).
- صناعة السفن الكويتية/ إبراهيم حمزة الشكري.
- ٢٤ - ٨٨ - ص ٦٩: ٧٣ (تشكيل).
- الإقفاص والآلها في أغاني البحر الكويتية/ منى نجم.
- ٢٧، ٢٨ - ٨٩ - ص ٨٢: ٨٣ (غن، موسيقى، عرض).

## (٤) أوروبا

## إسبانيا

- أول معرض للفنون الشعبية المصرية في إسبانيا/ طلعت شاهين.
- ٢٣ - ٨٨ - ص ١١٩: ١٢٣ (تشكيل).
- الدراسات الفولكلورية في إسبانيا/ د. بيلار روميرو دي تيخادا.
- ٢٩ - ٨٩ - ص ٦٥: ٧١ (فو).
- إسبانيا- الأندلس
- الخيال الشعبي في الأدب العربي/ د. عبدالعزیز الأهواني.
- ١٤ - ٦٥ - ص ١٧: ٢٣ (أدب).
- من الفن الشعبي الصوفي: الغناء والسماع عند أبي الحسن الششتري/ د. على سامي النشار.
- ٢٤ - ٦٥ - ص ٩: ١٦ (شعر، غن).
- الرياب العربي الشعبي: أصل الآلات الوترية/ د. محمود الحفني.
- ٣ - ٦٥ - ص ٧٣: ٧٩ (موسيقى).
- ٣٨، ٣٩ - ٩٢، ٩٣ - ص ٢٥: ٢٩ (تشكيل).

## الهند

- الرقص الهندي/ أحمد آدم محمد.
- ٢٤ - ٦٥ - ص ١٣٦: ١٣٧ (رقص- عرض).
- الرقص الهندي: أصوله وقواعده/ موهان خوكان.
- ١٤٤ - ٧٠ - ص ٦٢: ٧٩ (رقص).
- الأسبوع الثقافي الهندي/ محمد هلال.
- ٢٠ - ٨٧ - ص ١٢١: ١٢٢ (فو، عرض).

## الهند - سوارشترا

- الأغنية الشعبية في قرية سوارشترا الهندية/ أحمد آدم محمد.
- ٥ - ٦٨ - ص ٩٦: ٩٨ (غن، عرض).

٤٤ - ٦٧ - ص ١٦ : ٢١ (فر).

- أطالس المأثورات الشعبية/ د. محمود فهمى حجازى.

٥٤ - ٦٨ - ص ١٢ : ٢٥ (فر).

## إنجلترا

- قدماء الإنجليز وملحة بيولف/ أحمد مرسى.

١٤ - ٦٥ - ص ١٤٣ : ١٤٦ (سير، عرض).

- مراكز ومعاهد الفولكلور فى أوروبا/ د. نبيلة إبراهيم.

٦٤ - ٦٨ - ص ١٥ : ٢٢.

- الوقوع فى دائرة السحر: ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنجليزى/ عبدالعزیز رفعت.

٢٢ - ٨٨ - ص ١١٧ : ١٢١ (حكاية، عرض).

## أيرلندا

- مراكز ومعاهد الفولكلور فى أوروبا/ د. نبيلة إبراهيم.

٦٤ - ٦٨ - ص ١٥ : ٢٢ (فر).

## بولندا

- أطالس المأثورات الشعبية/ د. محمود فهمى حجازى.

٥٤ - ٦٨ - ص ١٢ : ٢٥ (فر).

## تشيكوسلوفاكيا

- الطب الشعبى فى تشيكوسلوفاكيا/ د. كمال الدين حسين.

٢٥ - ٨٨ - ص ١١٤ : ١١٦ (طب).

## تركيا

- الزياب العربى الشعبى أصل الآلات الوترية/ د. محمود الحفنى.

٣٤ - ٦٥ - ص ٧٣ : ٧٩ (موسيقى).

- الفولكلور التركى/ وإيم ه. جانتش.

١٠ - ٦٩ - ص ٨١ : ٨٥ (دراما، فر، موسيقى).

- الفن التركى/ محمد هلال.

٢١ - ٨٧ - ص ١١٢ : ١١٦ (تشكيل).

- المسرح الشعبى/ أحمد رشدى صالح.

٢٣ - ٨٨ - ص ٧ : ١٤ (دراما).

## روسيا

- الفولكلور الشعبى الروسى/ مصطفى حمزة.

١٥٤ - ٧٠ - ص ٩٢ : ٩٨ (شعر، عرض).

- طقوس الزفاف وأغانى فى الفولكلور الشعبى الروسى/ مصطفى حمزة.

١٦ - ٧١ - ص ١٢٧ : ١٣٢ (عاد، غن).

- دراسات الفولكلور فى روسيا/ عدلى إبراهيم.

١٧ - ٧١ - ص ١١٣ : ١٢١ (فر، ترجمة).

## روسيا- أذربيجان

- فرقة أذربيجان للفنون الشعبية فى دار الأوبرا/ منى نجم.

٣٤ - ٩١ - ص ١٤٧ : ١٤٨ (رقص، غن).

## رومانيا

- الدراسات الفولكلورية فى رومانيا/ عبد الحميد حواس.

٨٤ - ٦٩ - ص ٤١ : ٥٣ (فر).

- الفولكلور الرومانى: المذهب والتطبيق/ د. هانى جابر.

٤٥ - ٩٤ - ص ٤٢ : ٦١ (فر- تشكيل).

## رومانيا - بخارست

- متحف الفنون الشعبية ببوخارست/ فكرى منير.

٦٤ - ٦٨ - ص ١١٣ : ١١٦ (تشكيل، عرض).

## السويد

- أطالس المأثورات الشعبية/ د. محمود فهمى حجازى.

٥٤ - ٦٨ - ص ١٢ : ٢٥ (فر).

- الموسيقى الشعبية فى السويد/ تميمين عبد الهى.

٩٤ - ٦٩ - ص ٩٧ : ٩٩ (موسيقى، عرض).

## سويسرا

- أطالس المأثورات الشعبية/ د. محمود فهمى حجازى.

٥٤ - ٦٨ - ص ١٢ : ٢٥ (فر).

## فرنسا

- أطالس المأثورات الشعبية/ د. محمود فهمى حجازى.

٥٤ - ٦٨ - ص ١٢ : ٢٥ (فر).

## اليونان (الإغريق)

- من عادات وتقاليد الإغريق / أحمد عثمان .
- ع ٦٨ - ٧٠ - ٤٣: ٥٠ (عاد- عقد) .
- الحكاية الشعبية فى الأدب القديم / أحمد آدم .
- ع ١٩ - ٨٧ - ٩٤: ١٠٢ (حكاية) .
- قائمة بالمصادر الأسطورية للتراجيديات الإغريقية /
- د. أحمد عثمان .
- ع ٢٢ - ٨٨ - ٣٦: ٤٧ (سطر- سير) .
- الموت فى الفكر الإغريقى / د. منيرة عبد المنعم
- كروان .
- ع ٢٥ - ٨٨ - ٤٥: ٥٢ (عقد) .

## (٥) أمريكا

- الدراسات الشعبية الأمريكية بين القوى التقدمية والقوى
- الرجعية / د. نبيلة إبراهيم .
- ع ١٢ - ٧٠ - ٢٤: ٣١ (فو) .
- فن زواج الغابة: فن إفريقى فى الأمريكتين / عبدالواحد
- الإمبابى .
- ع ١٥ - ٧٠ - ٨٦: ٩١ (فو، عرض) .
- للفولكلور الأمريكى بين الهجرة والاستقرار /
- د. عبد الحميد يونس .
- ع ٢٠ - ٨٧ - ١٠٤: ١٠٧ (فو) .

- مراكز ومعاهد الفولكلور فى أوروبا / د. نبيلة إبراهيم .
- ع ٦٨ - ٦٨ - ١٥: ٢٢ (فو) .
- فرانسوا رابيليه وملحمته جارجانتو وبانتاجرويل / عصام
- عبد الله .
- ع ٢٢، ٢٣ - ٩١ - ٩١: ٩٣ (سير) .

## فنلندا

- مراكز ومعاهد الفولكلور فى أوروبا / د. نبيلة إبراهيم .
- ع ٦٨ - ٦٨ - ١٥: ٢٢ (فو) .
- الدراسات الشعبية فى فنلندا / د. نبيلة إبراهيم .
- ع ٧٠ - ٦٨ - ٢٨: ٣٧ (فو) .
- مدارس الفولكلور / أحمد رشدى صالح .
- ع ٢٠، ٨٧ - ١٧: ٢٣ (فو) .

## المجر

- المجريون فى النوبة / فوزى المنكلى .
- ع ٧٠ - ٦٨ - ٣٨: ٤٢ (فو) .
- أصول الموسيقى الشعبية المجرية / لاجوس فارجياس .
- ع ١٠، ٦٩ - ٦٨: ٧٣ (موسيقى) .

## يوغوسلافيا

- الشعر الشعبى فى يوغوسلافيا / عبد الواحد الإمبابى .
- ع ١٢ - ٧٠ - ١١٥: ١٢١ .

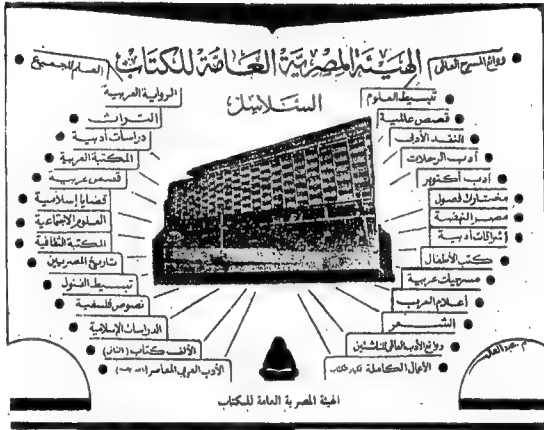




# الهيئة المصرية العامة للكتاب

كوديش النيل - بولاق - القاهرة UN تلکس جیو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -  
ت : ٧٧٥٠٠٠

● تقدم هيئة الكتاب خدماتها في مجال الثقافة بأشكال عديدة فال جانب  
مكتباتها العامة المعروفة بالكتب والمكتوبة مجاناً أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهي  
تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



- وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا مجلتي القاهرة وإبداع
- وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :

لوصول - المسرح - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم  
والحياة .

رئيس مجلس الإدارة  
د . د . سمير سرخان



tribes and others, describing every specimen and pointing out its related beliefs. He concludes with stressing the importance of such specimen as artistic works having ethnographical and sociological significance.

Dr. Ez Al Din Isma'il's "African Dance" is a study of the major characteristics of African dance and its importance in the lives of African peoples: he surveys the most common of African dances, pointing out their significance and deep effect in the lives of Africans.

Yusria Mustafa Mohamed's "Pilgrimage Songs and Habits" describes pilgrimage caravans in the past, and the difference between the celebration in the past and the present. It provides examples of pilgrimage songs, analyzing them musically to understand their performance in folk life.

Dr. Mohamed Omran's "The Instruments and Tools of Folk Music" focuses on the principles we should take into consideration when discussing the instruments and tools of folk music.

Safwat Kamal reports "The First International Conference on Embellishment Arts in Islamic World Crafts", held in Damascus, 5-10 Jan., 1997. The conference gathered many specialists from all parts of Islamic world.

Do'aa Mustafa Kamel reports "The 8<sup>th</sup> Isma'ilia International Festival for Folk Arts", held in Isma'ilia, 24-31, Aug., 1997, with 33 countries taking part.

This issue contains three reviews. Ra'fat Al Duwairi reviews *Al Tutum Gift*, translated from French by Rawia Sadeq. It is a collection of the Red Indians' tales and myths, gathered by Fladimir Holiak. Mohamed Abdel Wahed Mohamed reviews *Al Magzuh: the (In)Sane*, by Farouq Khurshed. Ibrahim Helmi reviews *Nubia: Tales and Memories*, by Muhiy Al Din Al Shereif.

It concludes with a list of the published articles in *Al Funun Al Sha'bia* from 1 to 45, compiled by Mustafa Sha'ban Gad.

and important events before learning to how to write. In other words, they are the root of history.

Prof. Gharaa Mehana's "Folklore: Methodology, Current Approaches and Future Contingencies" expounds the early beginnings of folklore studies in Egypt and France. Mehana reviews some theories, methodologies and approaches of folklore. She concludes with a number of suggestions to preserve folk heritage against the diminishing forces.

Dr. Saber Al Adli's "Hey, Climber of the Tree...A Hymn to the Goddess, Hathour" provides an interpretation of the song in the light of Egyptian folklore; his reading depends on Egyptian folk songs, tales and beliefs.

Dr. Hanaa Abdel Fattah's "Folklore as a Source of Experimentation in Theatre" is a translation of a study by Dr. Barbara Lasotska from Poland. It is an analysis of the most significant of Poland folklore which influenced drama, especially those which led some writers to experimentation. Lasotska concludes with a pleading to all responsible entities to preserve folk heritage; it is the most affective means in preserving our cultural identities.

Prof. Asmaa Agzanai's "Speculations on the Margin of Entering Folk Tales to the Space of Morocco Schools" studies the educational and cultural effects of Dr. Nagima Tamtai's ambitious project: "casting tales". It aims at entering folk tales in the school subjects from the early stages to university education to strengthen the origins of Arab children in the face of foreign cultures.

Ibrahim Sha'rawi's "Folk Songs and Children to the End of Their Second Year" points out the great importance of those songs during that early stage. Sha'rawi explains childhood characteristics till the 17<sup>th</sup> month and what parents should do during them.

Prof. Solayman Mahmoud's "Person Specimens in Folk Magic" is the second series of his previous study, entitled "Animal Specimens in Folk Magic". Mahmoud provides examples of magic specimens in the form of humans from ancient Egypt, Syria, Arabic Island, Rome, some African

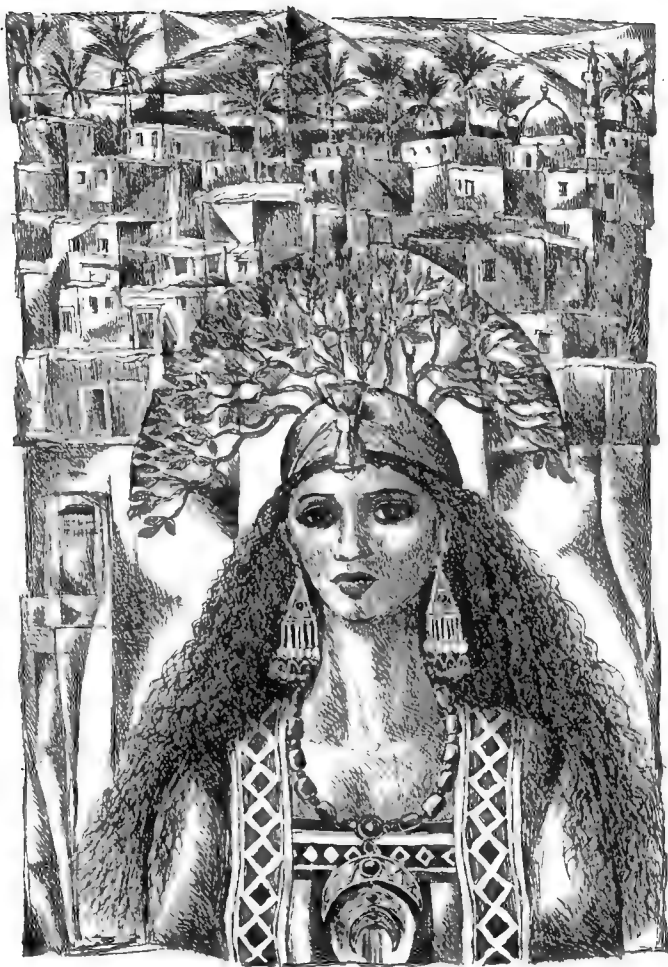
---

## This Issue

It begins with Farouq Khurshid's "The Nile, the Sun and Folk Creativity". Khurshid argues that all kinds of folk arts are the result of a mutual influence between Man and Nature. The resulting arts are dependent on whatever changes could afflict Man or Nature. It is a trilogy consisting of Man, Nature and time movement, the understanding of which is a basic factor in determining the origin of our folk arts and in tracing their development through time. Khurshid thinks that the Nile and the sun are the most two distinctive factors which influenced our folklore.

Prof. Abdel Ghaffar Mekawi's "German Romance and Folklore" is a study of German folk songs. It begins with defining the field and refuting some arguments against it, pointing out that the German philosopher and writer, Yohan Geotfreid Herder is credited of being one of the pioneers in the field. Herder contributed in giving the field of folk songs its independence and establishing it as a distinctive branch of folk arts. Mekawi explains the nature of the German folk song, its different kinds and its stages of development, throwing light on its role in unifying the nation and influencing many writers.

Prof. Qasim Abdu Qasim's "Mythic Reading of History" stresses on the importance of myths as a source of studying human history. Myths were the only means of the ancient Man to register his ideas, achievements



---

A Quarterly Magazine,  
Issued By: General Egyptian Book  
Organization, Cairo.  
No: 56-57, July - December, 1997

---

● الأسعار في البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٢٥٠ دينار ، الكويت ١٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٠٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٠٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٠٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

من سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

من سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للانداء، ٢٤ دولاراً للبيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيس النيل • رملة بولاق • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



Founded and editor by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, in January 1965. and  
Supervised artistically Mr. Abdel El-Salam Sherif

Chairman of GEBO :

**Dr. Samir Sarhan**

Editorial Board:

**Dr. Asaad Nadim**

**Dr. Samha El-Kholy**

**Mr. Abdel-Hamid Hawass**

**Dr. Mohammed El-Gohari**

**Dr. Mohamad El-Naggar**

**Dr. Mostafa El-Razaz**

Editor-in-chief:

**Dr. Ahmed Ali - Morsi**

Deputy Editor-in-chief:

**Safwat Kamal**

Managing Editor:

**Abdel-Aziz Refa't**

Editorial Secretary:

**Hassan Surour**





**AL - FUNŪN  
AL-SHAĀBIA**

**FOLK-LORE**

